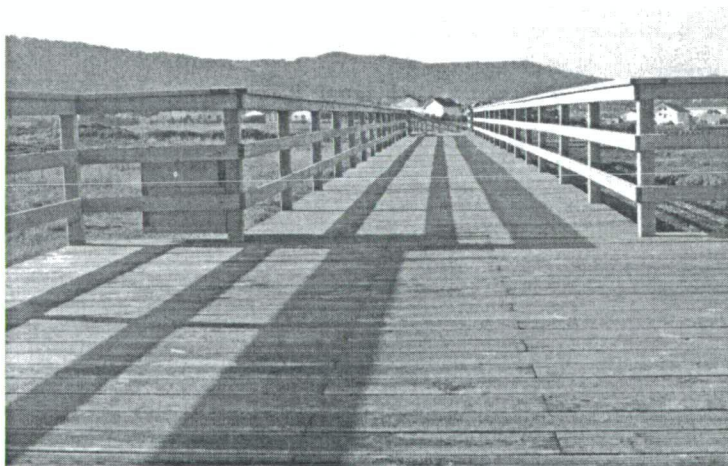


ACTA ROMANICA
TOMUS XXV

LIGNES DE FUITE



JATEpress

Szeged 2007

ACTA ROMANICA

TOMUS XXV

ACTA IUVENUM II

LIGNES DE FUITE

JATEP^{press}

Szeged 2007

Ce volume a bénéficié du soutien financier
du projet « Kiemelkedő Intézményi Teljesítmény Támogatása OKM-0005/2006 »
ainsi que de celui de
l'École Doctorale en Littérature de la Faculté des Lettres de
l'Université de Szeged

COMITÉ DE RÉDACTION
Timea GYIMESI, Katalin KOVÁCS, Olga PENKE

RELECTURE SCIENTIFIQUE
István CSEPPENTŐ

RÉVISION DES TEXTES
Vanessa CRINE, Marie-Anne NADO

RÉDACTION TECHNIQUE
Zsuzsa KIS, Gyöngyi PÁL

Illustration de couverture :
© Gyöngyi PÁL, *Las Catedrales*, Espagne, 2003.

© Les auteurs

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.

Table des matières

Avant-propos.....	5
Beatrix KONCZ : Identité et chanson de geste. Réflexions sur l'identité médiévale dans <i>Ami et Amile</i>	7
Eszter KOVÁCS : Diderot et l' <i>Histoire des deux Indes</i> : la dernière mise en cause des voyages	15
Dóra SZÉKESI : Le corps vivant diderotien.....	23
Erzsébet PROHÁSZKA : La scène de genre chez Greuze et chez Chardin	29
Zsuzsa KIS : L'idée de la vertu chez les Troglodytes.....	35
Orsolya KOVÁCS : La catastrophe du sérail.....	43
Anna POVÁZSAI : Les figures féminines des romans épistolaires du dix-huitième siècle sont-elles libres ?	47
Rita KOMJÁTI : La femme-victime dans deux récits des <i>Nouvelles orientales</i> de Marguerite Yourcenar	53
Izabella LOMBÁR GOMBKÖTŐ : La temporalité des tropismes de Nathalie Sarraute	59
Erzsébet HARMATH : Le temps et la mémoire dans <i>Le testament français</i> d'Andreï Makine.....	67
Gyöngyi PÁL : La photographie une question de style ? Dialogue posthume entre Denis Roche et Roland Barthes	73
Ágota SZŰCS : « Moi et la Toupie ». Analyse de <i>Métaphysique des Tubes</i> d'Amélie Nothomb	81
Ágoston NAGY : Les étapes principales de la création d'un corpus bilingue aligné	87
Anita NAGY : Analyse des habitudes langagières, de l'acquisition de langue et des attitudes rattachées au bilinguisme des élèves de la section bilingue du Lycée Ságvári de Szeged	95
Nos auteurs	101

Avant-propos

Le présent recueil d'*Acta Romanica* renoue avec une tradition lancée il y a dix ans. C'est en 1996 qu'est paru un « Acta Iuvenum » consacré entièrement aux articles de nos étudiants. Depuis dix ans, l'attitude de ces derniers à l'égard des recherches n'a heureusement pas changé, et cela en dépit du discrédit du métier de chercheur. Celui-ci continue à exercer une attraction que les études présentées ici laissent aisément pressentir. Le présent recueil « Acta Iuvenum » contient des études de participants au concours des jeunes chercheurs du printemps 2007, de même que celles de nos doctorants. Le titre, *Lignes de fuite*, par ses multiples connotations, réunit les domaines les plus divers tels que l'esthétique, l'histoire littéraire et la linguistique. Ce recueil d'études vise à encourager les jeunes étudiants à entamer et à poursuivre leurs recherches.

Les articles suivent un ordre tant thématique que chronologique. Beatrix Koncz étudie les chansons de geste pour en dégager la variété des identités caractéristique des sociétés médiévales. Les études consacrées au XVIII^e siècle sont les plus nombreuses. Eszter Kovács observe la critique du voyageur dans les contributions de Diderot à l'*Histoire des deux Indes*. Dóra Székési s'intéresse à la représentation du corps dans les écrits philosophiques de Diderot. Erzsébet Prohászka propose une analyse comparative des peintures de genre de Chardin et de Greuze. Zsuzsa Kis analyse le concept de la vertu dans le conte inséré sur les Troglodytes des *Lettres persanes* de Montesquieu. Dans le même ouvrage de Montesquieu, Orsolya Kovács cherche les causes possibles de la catastrophe du sérail. Anna Povázsai examine la liberté des figures féminines dans quelques romans épistolaires. L'autre ligne de force du recueil, le XX^e siècle, est illustrée par des études sur des sujets variés. Rita Komjáti analyse la problématique de la « femme victime » dans les *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar. Izabella Lombár examine les écrits poétiques de Nathalie Sarraute du point de vue de la temporalité des tropismes. Les réflexions de Roland Barthes sur la photographie servent de base à Gyöngyi Pál pour révéler la notion du style photographique dans les œuvres de Denis Roche. Erzsébet Harmath analyse la question du traitement du temps dans *Le testament français* d'Andreï Makine. Dans *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb, Ágota Judit Szűcs met en relief les leitmotifs du roman pour en dégager les aspects nothombiens de la naissance du moi.

A côté d'une présence majoritairement littéraire, nous avons le plaisir d'accueillir deux articles ayant un sujet linguistique. L'étude d'Ágoston Nagy présente les problématiques des deux étapes principales de la création des corpus bilingues alignés : la segmentation de textes et l'alignement de textes segmentés. Anita Nagy analyse, pour sa part, une version spéciale du bilinguisme franco-hongrois, celui des participants de l'enseignement bilingue dans un lycée de Szeged.

Ces « lignes de fuite » bien variées convergent vers une volonté commune qui caractérise tous les articles et qui soutient également l'effort des rédacteurs : mettre en valeur le mouvement des pensées en formation des jeunes chercheurs.

Identité et chanson de geste. Réflexions sur l'identité médiévale dans *Ami et Amile*

Beatrix KONCZ

Les jongleurs nous présentent des « gestes », des hauts faits des chevaliers qui sont au service du roi Charles ou de ses successeurs. Apparue à la fin du XI^e siècle, la chanson de geste connaît une véritable floraison jusqu'au XIV^e siècle, période de l'apparition du roman de chevalerie. Les histoires racontées sont essentiellement liées à l'idéal féodal composé de fidélité, piété, courage et moralité. Les chansons de geste sont ainsi les formes d'expression d'entreprises militaires et religieuses. Dominique Boutet écrit que dans les premiers témoignages, comme *La Chanson de Roland*, *Gormont et Isembart* ou *la Chanson de Guillaume*, « le climat religieux semble bien inséparable »¹ du genre de la chanson de geste. *La Chanson de Roland*² considérée comme la plus ancienne des chansons de geste, est datée approximativement de l'an 1000. Mais c'est déjà bien après les événements historiques de Roncevaux (778). Le décalage entre *histoire* et *écriture* (manuscrit) apparaît dans presque toutes les chansons de geste.

La multiplicité des « peuples » ou des « nations » qui se présente dans les chansons de geste relève du problème de l'ethnicité dans la France médiévale. Pour bien examiner cette question, il faut prendre en compte la distance chronologique entre le déroulement des faits historiques et la naissance du manuscrit. Dans cette étude, nous tenterons de démontrer l'importance de l'identité ethnique au Moyen Age. Par des exemples tirés de certaines chansons de geste, nous chercherons à justifier la portée de l'ethnicité dans les œuvres littéraires, et nous essayerons de présenter le côté religieux, culturel ou social de ce phénomène.

De très importants changements politiques façonnent le visage de l'Europe médiévale. Aux VIII^e, IX^e et X^e siècles, elle doit non seulement lutter contre les invasions des Normands ou des Hongrois, mais aussi faire face aux menaces de l'Empire Byzantin et du monde islamique, rivaux ou adversaires de l'Empire des Carolingiens. Charlemagne lui-même veut réaliser l'unité du monde occidental et pour cette raison il s'engage dans des campagnes continues. Il ne cesse de combattre les Saxons, de faire des expéditions contre les Lombards, les Bretons, les Arabes d'Espagne et les Sarrasins en Italie³. Grâce aux nombreuses expéditions, l'Empire atteint une vaste étendue. Charlemagne a le souci de le bien organiser administrativement. Ses conquêtes ont un caractère violent, où se mêlent massacres, pillages et conversions. Les soulèvements sont fréquents même à l'intérieur de l'Empire. Les Bretons n'aiment pas Charlemagne qui mène en 799 et en 811 aussi

¹ BOUTET, Dominique, *La chanson de geste*, Paris, PUF, 1993, p. 62.

² *La Chanson de Roland*, publiée et traduite d'après le manuscrit d'Oxford par Joseph Bédier, Paris, Union Générale d'Éditions, 1982.

³ LE GOFF, Jacques, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1984, p. 58.

des invasions causant des ravages terrifiants mais sans réussir à soumettre les Bretons. Nous pouvons ainsi parler d'un double mouvement d'expansion territoriale et religieuse. En effet, l'extension de la Chrétienté prend son point de départ à partir du VIII^e siècle, mais les grandes expéditions commencent plus tard, vers les X^e-XI^e siècles, avec les Croisades et la Reconquête en pays musulman.

Avant de dessiner le plan de l'Europe du XI^e au XIV^e siècle, et voir sa diversité ethnique, nous nous proposons ici de démontrer le processus de la transformation d'identité, et nous essayerons de définir l'identité ethnique au Moyen Age.

Au cours des siècles, les identités ethniques paraissent revêtir de formes très diverses. Dans les empires moyen-orientaux, l'identité était religieuse, tandis que chez les Grecs, elle se rapportait à la communauté culturelle hellénistique. Les Romains appelaient « barbares » les peuples qui différaient d'eux. En effet, dans ces cas,

[...] il s'agissait des dénominations ethnographiques globalisantes, qui ne correspondaient pas aux auto-définitions de ces groupes humains. Le rapport aux Barbares était déterminé par des stéréotypes et des images de l'ennemi par lesquels la civilisation se constituait dans sa différence à l'Autre.⁴

Cependant, l'intégration était possible. Des ethnies régionales apparaissent à la périphérie de l'Empire. C'est ainsi que l'ethnicité devient un principe organisationnel et que naissent de « nouveaux peuples », comme par exemple les Wisigoths, les Burgondes. Déjà à l'époque mérovingienne existaient des petits groupes ethniques : Goths, Burgondes, Alamans, Bretons, Saxons en France qui voulaient garder leur identité.

Nous voici arrivés à la question qui nous occupe : est-ce qu'il existe un sentiment national, une conscience nationale au Moyen Age ? Suite à l'étude minutieuse des sources, les chercheurs affirment qu'il faut chercher les origines des nations aux VIII^e-IX^e siècles⁵. Tout d'abord, on parlait de deux groupes *ethniques* : les Romains et les Barbares. Mais à l'intérieur de ces groupes, la distinction commence à apparaître dans le domaine de l'administration du droit. Ainsi dans l'Europe médiévale, parallèlement au processus de séparation, naît le sentiment national. L'historien belge, Jean Dhondt considère ce morcellement de l'Empire au niveau des nationalités comme la cause de la chute relativement rapide de l'Empire Carolingien, qui

[...] n'était qu'un conglomérat de nationalités. Aquitains, Gascons, Goths, Bretons, Saxons, Bavares constituent autant de « groupes ethniques », dont chacun est uni

⁴ POHL, Walter, « Aux origines d'une Europe ethnique. Transformations d'identités entre Antiquité et Moyen Age », *Annales HSS*, janvier-février 2005, n°1, p. 188.

⁵ FÉDOU, René, *L'État au Moyen Age*, Paris, PUF, 1971, p. 138.

« par une défiance instinctive, allant jusqu'à l'hostilité »⁶ contre l'étranger, c'est-à-dire surtout contre le groupe dominant, celui des Francs.⁷

Mais Dhondt souligne également le fait que ces groupes manifestent un « sens de leur communauté qui s'est traduit par un réel pouvoir de résistance à la domination étrangère »⁸. Tous ces faits témoignent que déjà sous le règne de Charlemagne, il y avait de fortes tentatives de sécession quoique ce soit seulement après 843, le partage de Verdun, qu'on peut parler de la naissance des « nations ».

Que disent les sources littéraires ? Les auteurs des chansons de geste représentent-ils ce « réveil » des nations qui caractérise vivement cette période historique ? Avant même de soulever ce problème en examinant des extraits concrets des histoires choisies, il faut voir comment se forme la situation des ethnies aux XI^e-XIII^e siècles quand les chansons de geste prennent forme.

C'est vers l'an mil que le régime féodal se met à gagner définitivement l'ordre social. L'Europe arrive à une civilisation féodale. « Cette civilisation est née de multiples mélanges ethniques, économiques, de luttes répétées, de croyances communes, et surtout des troubles mêmes auxquels elle s'est efforcée de porter remède⁹. » L'ordre féodal forme de nouvelles principautés, de nouvelles entités sans aucune racine ethnique ou historique. De son côté, l'Église christianise tout, et elle veut faire une seule unité. On organise des Croisades, des missions religieuses, il y a des conversions forcées et, autant de problèmes de la société féodale qui sont tous traduits par ces chansons bien que leur matière reste liée à l'époque des Carolingiens.

La littérature médiévale présente fidèlement les combats continuels entre le Bien et le Mal, c'est-à-dire le plus souvent entre Chrétiens et Païens. Les Musulmans sont le grand ennemi aux yeux des Francs : adeptes de l'Islam, ils alimentent l'idéologie des croisades ainsi que les thèmes des chansons de geste. Charlemagne a mené des guerres pendant quarante-trois ans pour défendre son empire contre les Païens : les Saxons, les Sarrasins, les Avars. *La Chanson de Roland* est la plus importante expression littéraire de cet épisode de l'histoire. Ce sont les chansons de geste qui présentent les faits exceptionnels des guerriers de Charlemagne.

Au centre des chansons de geste se trouvent toujours d'une part de hauts faits historiques dignes de la mémoire collective, et d'autre part la religion chrétienne qui donne aux œuvres un certain aspect universel.

Pour intéresser son public, la chanson de geste doit célébrer, à travers ses héros, des valeurs fondamentales dans lesquelles la société laïque peut et veut se reconnaître. Or la société des XI^e et XII^e siècles est avant tout guerrière et chrétienne.¹⁰

⁶ DHONDT, Jean, *Études sur la naissance des principautés territoriales en France (IX^e-X^e s.)*, Bruges, De Tempel, 1948, p. 235.

⁷ FÉDOU, *Op. cit.*, p. 140.

⁸ *Ibid.*

⁹ BRAUDEL, Fernand, *Grammaire des civilisations*, Paris, Flammarion, 1993, p. 355.

¹⁰ BOUTET, *Op. cit.*, p. 25.

La plupart des chansons de geste satisfait à cette double exigence et glorifie des héros illustres qui luttent le plus souvent au nom de la Chrétienté contre les Païens. Ainsi, dans la partie suivante nous examinerons dans les textes la relation entre les peuples et leur rapport à la religion, à la culture et à la société. Notre principal objectif consiste à déterminer leur identité. *La Chanson de Roland*, *Florence de Rome*¹¹, *Ami et Amile*¹² sont autant de chansons qui donnent à voir de fortes convictions nationales reposant souvent sur une certaine croyance religieuse. Notons qu'en général, dans les chansons de geste, la différence ethnique joue un rôle central. L'étude psychologique importe moins que l'expression de l'enthousiasme national. Afin de mettre en valeur les qualités du héros, le jongleur l'oppose soit à un personnage négatif du même groupe social et ethnique, soit à un ennemi, le plus souvent à un Musulman qui refuse de croire en Dieu. Les Musulmans sont considérés par les théologiens chrétiens comme polythéistes, et l'islam comme une hérésie.

Dans *La Chanson de Roland*, l'auteur souligne les diversités entre les Francs et leurs ennemis, les Sarrasins, qui sont païens : « E Otes fie[r]t un paien, Estorgans, [...] Après li dist : Ja n'i avrez guarant ! » (*La Chanson de Roland*, vv. 1297-1303). Plus loin, nous trouvons des vers renvoyant à la croyance de ces groupes barbares :

Li amiralz mult par est riches hoem.
Dedavant sei fait porter sun dragon.
E l'estandart Tervagan e Mahum
E un'ymagene Apolin le felun.
(*La Chanson de Roland*, vv. 3265-3268)

Polythéisme et idolâtrie attribués aux musulmans : trinité imaginaire gréco-islamique, est analysée entre autres par Norman Daniel¹³. Ces passages nous montrent que la religion est inséparable du genre de la chanson de geste. Cependant, dans cette histoire, le conflit féodal, la querelle entre Roland et Ganelon, constitue l'autre axe de l'intrigue. Le héros est partagé entre ses obligations féodales envers son souverain et la lutte contre les non-chrétiens. Dans *La Chanson de Roland*, l'identité est collective. Un bon guerrier lutte pour défendre la chrétienté. Il est cruel et excessif, mais en même temps il doit avoir des valeurs sociales et morales. Toutes ces caractéristiques contribuent à une identité de groupe :

Et l'arcevesque lur dist de sun semblant :
« Seignors barons, n'en alez mespensant !
Pur Deu vos pri que ne seiez fuiant,
Que nul prozdom malvairement n'en chant.
[...]

¹¹ *Florence de Rome*, chanson de geste publiée par A. Wallensköld, t. 1-2, Paris, SATF, p. 907-909.

¹² *Ami et Amile*, chanson de geste publiée par Peter F. Dembowski, Paris, Champion, 1987.

¹³ DANIEL, Norman, *Heroes and Saracens: an interpretation of the chansons de geste*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984.

Mais d'une chose vos soi jo ben guarant :
Seint pareis vos est abandonant ;
As Innocent vos en serez seant. »
(*Chanson de Roland*, vv. 1514-1523)

Il s'agit d'une civilisation du paraître où le vrai risque est de perdre la face, de paraître ridicule ou méprisable aux yeux de ses pairs. La promesse du Paradis aux martyrs de la foi est une conception que l'on retrouve sous une forme atténuée lors des indulgences accordées aux croisés.

Les autres peuples « païens » apparaissent également dans les chansons des XI^e-XIII^e siècles. Dans plusieurs chansons de geste, nous trouvons des justifications sur la présence du Mal et du Bien, ligne de partage entre chrétiens et non-chrétiens. L'idéologie du Bien et du Mal se présente sous une image complexe. Dans *La Chanson de Roland*, les Hongrois sont évoqués pour la première fois par Charlemagne comme un peuple ennemi se rebellant, avec les Saxons, les Bulgares et « tant de peuples ennemis » :

Morz est mis niés, ki tant me fist cunquere.
Encuntre mei revelerunt li Seisne,
E Hungre e Bulgre e tant gent averse,
(*Chanson de Roland*, vv. 2920-2922).¹⁴

D'après cette citation, les Hongrois se trouvent cette fois du côté du Mal, comme ennemis des Francs chrétiens, malgré qu'ils soient déjà chrétiens, depuis près d'un siècle, au moment de la naissance du manuscrit d'Oxford de *La Chanson de Roland*. Certainement, l'auteur de cette chanson de geste a bien connu l'histoire des invasions des Huns dans la partie occidentale de l'Europe au cours des siècles précédents. Dans son œuvre, il interprète le souvenir du peuple hongrois. Mais dans *Florence de Rome*, le jugement des Hongrois devient beaucoup plus favorable. En revanche, ici il s'agit entièrement de personnages fictifs nés de l'imagination de l'auteur. Il présente ainsi Esmeré, fils cadet de Philippe, roi imaginaire de Hongrie :

A cel ancien tens, seignors, n'estoit il mie
De tote nostre loi de la chivellerie
Nul mellor chevalier d'Esmeré de Hongrie
(*Florence de Rome*, vv. 1191-1193)

Il est intéressant de voir alors comment la situation des peuples change dans les œuvres littéraires. De plus, ces quelques extraits nous annoncent la problématique du Bien et du Mal, non seulement entre Chrétiens et Sarrasins, (« le Même et l'Autre »)¹⁵, mais aussi « à l'intérieur du 'Même' », c'est-à-dire de la communauté qui se fonde et se raconte, sous la forme d'un conflit de personnes »¹⁶. Ce type de

¹⁴ SZABICS, Imre, « 'Chanson d'aventures' ou 'chanson de mésaventures' : Florence de Rome », *Études de littérature médiévale*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000, p. 157.

¹⁵ BOUTET, *Op. cit.*, p. 259.

¹⁶ *Ibid.*

structure définit la chanson de geste, qui, par conséquent, exprime une nouvelle idée, celle de l'identité sociale.

Tout au long de l'histoire de *Ami et Amile*, nous pouvons trouver des allusions et des caractéristiques renvoyant à la religion. Il est indiscutable que l'œuvre est née dans un milieu chrétien. C'est Dieu qui juge, il intervient par des miracles, par des visions. La lèpre, le sacrifice des enfants, le pèlerinage sont des caractéristiques par excellence de la chrétienté. Mais ce qui est très étonnant pour un lecteur attentif, c'est l'absence totale des Païens, des Sarrasins ou de tout autre peuple « non-chrétien ». Bien entendu, il y a des ennemis, des combats aussi dans cette chanson, par exemple contre les Bretons :

A ciel jor qu'il vinrent a Charlon
Leva li cris maintenant des Bretons
(*Ami et Amile*, vv. 208-209.)

ou bien contre les Berrichons, mais l'auteur anonyme n'utilise aucune épithète qui renverrait à une autre identité ethnique non chrétienne.

L'étude de cette œuvre nous offre donc des sources minces concernant la différence ethnique, cependant, nous sommes ici en mesure de présenter, avec des exemples, quelques aspects fort marqués par la tradition chrétienne : identité religieuse purement chrétienne.

Traditionnellement, les chansons de geste donnent une vision du monde schématique et manichéenne. Dans *Ami et Amile*, né au début du XIII^e siècle, la stricte séparation entre les deux côtés semble être brisée quand le Bon ment et quand le Mal dit la vérité. Même si Hardé dit la vérité sur la liaison de Belissant et d'Amile, il veut tout de même les éloigner de la cour. Donc il incarne, avec Lubias, le mal absolu, et les traîtres ne peuvent échapper à leur destin. Hardé s'enfonce toujours dans le mal, jusqu'au péché suprême :

Ier fiz bataille el non dou Criator,
Hui la ferai el non a cel seignor
Qui envers Deu nen ot onques amor.
Ahi, diables ! com ancui seraz prouz.
(*Ami et Amile*, vv. 1660-1663.)

De l'autre côté, l'amitié d'Ami et d'Amile représente l'absolu dans le Bien, et cette dévotion se manifeste par le comportement des deux serviteurs aussi, malgré la peur de la contagion, et par celui des fils qui sont entièrement loyaux à leur père.

La femme apparaît dans cette chanson en tant que source de grandes épreuves pour les héros. Lubias devient antipathique et elle tente de séparer les deux amis. L'auteur la décrit de la façon suivante : agressive, querelleuse, cinglante, cherchant à détruire l'amitié. Elle est ainsi le modèle de la méchanceté féminine. Belissant, ravissante et admirée, est un personnage qui évolue, elle devient meilleure. Nous recevons plutôt une image valorisante de cette femme, ce qui est assez rare dans un univers guerrier. Il semble que le sort s'abatte sur Ami et Amile sous la figure de Lubias, la méchante et de Belissant, l'entrepreneuse. Ce sont également des témoignages directs qui réfèrent à l'opposition idéologique.

La chanson baigne dans une ambiance de religiosité extrême, le destin des deux amis est voulu par Dieu lui-même. Toute l'histoire est caractérisée par l'intervention divine et l'essentiel repose sur le sacrifice. Il n'y s'agit pas de remise en question de la foi en Dieu, mais de la fidélité envers l'ami. L'histoire véhicule des séquences, des motifs religieux qui sont autant de preuves d'une foi aveugle : « En Deu me fi, le Glorieuз puissant » (*Ami et Amile*, vv. 1273.).

L'histoire abonde en épisodes bibliques qui renvoient à l'Ancien et au Nouveau Testament. On n'en relève que quelques exemples très remarquables pour montrer clairement la valeur religieuse de l'œuvre.

La deuxième laisse de la chanson possède, la première transposition, l'annonce de la naissance d'Ami et d'Amile :

Ansoiz qu'Amiles et Amis fussent né,
Si ot uns angres de par Deu devisé
La compaignie par moult grant loiauté.
(*Ami et Amile*, vv. 19-21.)

Dans la Bible, nous pouvons trouver plusieurs annonces effectuées par des anges, comme par exemple celle de la naissance de Jésus : « Le sixième mois, Dieu envoya l'ange Gabriel [...] – N'aie pas peur, Marie, car tu as la faveur de Dieu. Tu vas devenir enceinte et tu mettras au monde un fils que tu nommeras Jésus. » (*Luc* 1, 26-32.). L'apparition des anges indique la présence de Dieu, ils sont ses messagers.

Cette histoire d'amitié est une sorte de reflet de l'histoire biblique. Pendant la Cène, Jésus annonce la trahison qu'il subira ainsi que dans *Ami et Amile*, les deux héros partagent la même table avec le renégat Hardé. La présence et la conspiration d'un traître témoignent que le jongleur voulait souligner le parallélisme entre les deux histoires où l'argent et le lieu de la conspiration jouent un rôle important.

L'auteur insère par exemple un autre épisode qui est plus complexe. Il s'agit du péché de bigamie qui est condamné par Dieu (*Mattieu* 5,27-28). Ami sacrifie sa chair pour sauver Amile, et ce dernier doit sacrifier ses enfants pour sauver Ami. Ce geste nous semble inhumain mais dans ce contexte, le sacrifice devient la preuve de leur amitié exemplaire et spirituelle. La lèpre est une épreuve vers la sainteté pour Ami, et une épreuve pour les autres : épreuve qualifiante pour son fils et épreuve disqualifiante pour sa femme. Chaque geste définit la progression spirituelle des héros vers la perfection. Les transpositions bibliques soulignent la portée religieuse des événements de la vie des héros. Derrière le sacrifice d'Amile se profile le sacrifice d'Abraham. L'offrande que Dieu exige d'Abraham et d'Amile est la même : l'égorgement de leurs enfants. Enfin, dans les deux cas, Dieu intervient pour arrêter le meurtre ou bien pour ressusciter les enfants. Il faut noter cependant ici que dans la Bible il n'y a pas de résurrection, seulement une preuve d'obéissance totale. L'auteur chante ainsi la victoire du christiannisme, et se joint aux autres chansons de geste glorifiant la pensée chrétienne sans chanter aucun ennemi de l'Autre monde, du monde barbare.

Pour résumer, nous pouvons constater que la conjugaison de la morale chevaleresque – courage, loyauté, fidélité – et de la spiritualité chrétienne, c'est-à-

dire rédemption par la souffrance et le sacrifice témoigne de l'harmonisation de la doctrine chrétienne et des valeurs chevaleresques médiévales. La cour de Charlemagne, les aventures guerrières ne sont que des prétextes pour exposer ces dogmes et ces valeurs les plus importants. Ainsi, on peut dire que les héros principaux de cette chanson de geste disposent d'une identité sociale. Ils sont rattachés à la catégorie sociale nommée « chevalerie » en conjuguant les traits typiquement médiévaux : la prouesse, la loyauté au roi, l'ambition, et le service de Dieu. Au Moyen Age, cette identité sociale se réfère également à une profonde dévotion chrétienne.

La puissance montante de l'Église assure un sentiment de force et d'unité. Depuis le VII^e siècle, l'évangélisation du territoire bat son plein. Vers le XIII^e siècle, toute l'Europe acquiert une nouvelle identité chrétienne. Dans les chansons de geste, les formes de l'identité ethnique sont complexes : sociale et religieuse. Les différences acquièrent une dimension sociale. La culture, la langue, les traditions d'habillement, le mode de combat exercent, à l'époque, une certaine influence sur l'identité ethnique, mais ils n'apparaissent pas nécessairement comme l'expression de l'identité.

Voilà les raisons pour lesquelles nous pouvons constater que dans ces chansons de geste la problématique principale est celle de la représentation sociale et de ses rapports avec le pouvoir divin. L'identité n'est pas un fait naturel, mais plutôt le résultat d'un processus de transformation.

Diderot et l'*Histoire des deux Indes* : la dernière mise en cause des voyages

Eszter KOVÁCS

L'*Histoire philosophique et politique de l'Établissement et du Commerce des Européens dans les deux Indes* est une compilation et en grande partie la compilation des voyages : l'ambition de l'abbé Raynal était d'écrire l'histoire des colonies et du commerce depuis les premières découvertes jusqu'à la publication du livre. Parmi les sources qu'il utilise et qui sont aussi les sources des contributions de Diderot, même si parfois de manière indirecte, on trouve de nombreuses relations de voyage, l'*Histoire générale des voyages* de l'abbé Prévost et des sources manuscrites, notamment les mémoires d'administration des colonies¹.

Les lecteurs du XVIII^e siècle pouvaient soupçonner la collaboration de Diderot et on sait aujourd'hui qu'une partie considérable de l'*Histoire des deux Indes*, souvent les passages les plus discutés, viennent de sa plume. Comment ses contributions joignent-elles l'histoire des voyages ? En fait, Diderot se demande déjà dans l'introduction générale de l'ouvrage si les découvertes et l'exploration ont servi l'humanité² ? La littérature des voyages, directement ou par des sources intermédiaires, donne le point de départ de cette réflexion qui concerne l'ensemble de la mobilité coloniale ainsi que la véracité des sources. Malgré ce réemploi important des voyages, Diderot regarde le voyageur comme un informateur suspect et il expose plusieurs fois les raisons de cette méfiance dans l'*Histoire des deux Indes*. L'objectif de notre article est d'observer son regard comme historien sur la figure du voyageur et sur les récits de voyage dans cet ouvrage.

Diderot déclare avec force dans ses contributions que l'historien ne peut pas faire confiance au voyageur. Son objectif n'est pas de critiquer telle ou telle relation mais de justifier l'attitude sceptique à l'égard des récits de voyage. Il formule une critique sévère des voyageurs en général, plus particulièrement des explorateurs et des agents coloniaux, et cette critique s'amplifie dans les livres qui se succèdent. Le manque de contrôle projette une méfiance préalable sur le voyageur : Est-il capable d'observer d'un œil impartial ? Est-ce dans ses intérêts de dire la vérité ? N'est-il pas au service d'un pouvoir oppresseur tandis qu'il croit suivre sa propre cause ?

Pourquoi le discrédit sur les voyageurs est-il si fort dans l'*Histoire des deux Indes* ? Le jugement négatif est d'abord moral et apparaît sous des formes variées dans l'ouvrage de l'abbé Raynal. Il faut être honnête pour être véridique, ainsi,

¹ Sur les sources voir DUCHET, Michèle, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, François Maspero, 1971, p. 126-132 et COURTNEY, C. P., « L'art de la compilation de l'*Histoire des deux Indes* », in *L'Histoire des deux Indes : réécriture et polygraphie*, SVEC, n° 333, Oxford, VF, 1995, p. 307-323.

² Voir livre I, « Introduction » et livre XIX, chap. 15, in RAYNAL, Guillaume Thomas, *Histoire philosophique et politique de l'Établissement et du Commerce des Européens dans les deux Indes*, Neuchâtel et Genève, 1783. (Désormais : HDI)

Diderot n'accorde de la confiance qu'à quelques auteurs. Il cherche à trouver ce qui motive les départs parce que les buts comportent déjà les futures déviations.

Il y eut, et dans tous les temps il y aura des hommes entreprenants. L'homme porte en lui-même une énergie naturelle qui le tourmente, et que le goût, le caprice ou l'ennui tourment vers les tentatives les plus singulières. Il est curieux ; il désire de voir et de s'instruire. La soif des connaissances est moins générale, mais elle est plus impérieuse que celle de l'or. On va recueillir au loin de quoi dire et de quoi faire parler de soi dans son pays. Ce que le désir de la gloire produit dans l'un, l'impatience de la misère le fait dans un autre. On imagine la fortune plus facile dans les contrées éloignées que proche de soi. On marche beaucoup, pour trouver sans fatigue ce qu'on n'obtiendrait que d'un travail assidu. On voyage par paresse. On cherche des ignorants et des dupes. Il est des êtres malheureux qui se promettent de tromper le destin en fuyant devant lui. Il y en a d'intrépides qui courent après les dangers. Quelques-uns, sans courage et sans vertus, ne peuvent supporter une pauvreté qui les rabaisse dans la société au-dessous de leur condition ou de leur naissance. Les ruines amenées subitement, ou par le jeu, ou par la dissipation, ou par des entreprises mal calculées en réduisent d'autres à une indigence à laquelle ils sont étrangers et qu'ils vont cacher au pôle ou sous la ligne. A ces causes ajoutez toutes celles des émigrations constantes, les vexations des mauvais gouvernements, l'intolérance religieuse, et la fréquence des peines infamantes qui poussent le coupable d'une région où il serait obligé de marcher la tête baissée, dans une région où il puisse effrontément se donner pour un homme de bien et regarder ses semblables en face.³

Les raisons du départ et de l'expatriation sont donc très variées mais le résultat semble être le même : vivre en voyage perpétuel signifie vivre en marge. Celui qui part n'avait pas de place au sein de la société ou il perd tous ces liens précisément à cause d'une absence trop longue. Les contraintes pour partir sont souvent intérieures ou intériorisées mais d'autres causes que Diderot regarde comme extérieures, telles l'injustice du pouvoir despotique ou l'intolérance, s'ajoutent aux premiers motifs. Certains mots clés du passage – désir, soif, malheur, fuite, indigence – mettent l'emphasis sur sa condamnation et sa compassion.

En vérité, le voyage apparaît ici comme une illusion ou une compensation. Le souci de la gloire explique les efforts surprenants des explorateurs mais Diderot remet en cause l'honneur de ce triomphe. Si leurs actions sont « singulières » – un adjectif qui oscille entre le positif et le négatif – cela prouve leur force mais non pas leur grandeur. Les exploits qui étonnent le Philosophe contemplant l'histoire des voyages ne témoignent pas de l'emploi approprié de cette énergie. Diderot répète cette conviction presque comme un thème obsessif dans l'*Histoire* et les questions réitérées semblent porter la réponse en elles-mêmes.

L'homme est-il né pour errer continuellement entre le ciel et les eaux ? Est-il un oiseau de passage ou ressemble-t-il aux autres animaux, dont la plus grande excursion est très limitée ?

³ *Ibid.*, Livre V, chap. 19, p. 31-32.

L'individu dont la vie se passe à voyager a-t-il quelque esprit de patriotisme, et de tant de contrées qu'il parcourt, en est-il une qu'il continue à regarder comme la sienne ?⁴

Diderot souligne plusieurs fois l'anormalité des voyages continuels dans ses dernières œuvres. Dans l'*Essai sur Claude et Néron*, il dispute cette inclination dialoguant avec les lettres de Sénèque. Même si l'intérêt sépare l'homme de son pays, cela engendre toujours la douleur :

L'homme a un penchant naturel à se déplacer. – Je ne le pense pas ; cette maxime contredit et les philosophes et les poètes, qui tous ont unanimement reconnu et préconisé l'attrait du sol. [...] Le sol rappelle l'homme des pays lointains, où l'intérêt ne l'a point transporté sans l'arracher des bras de son père, de sa mère, de ses frères, de sa femme, de ses enfants, de ses concitoyens : il s'est retourné plus d'une fois, ses mains se sont portées, ses yeux baignés de larmes se sont fixés vers la ville, sur le rivage qu'il venait de quitter.⁵

Emigrer ne peut pas être naturel pour l'homme lié à sa famille et à une société : exil et émigration sont presque des synonymes pour Diderot. Plus la raison pour partir est contraignante, plus il en naît des sentiments et des actes déformés. Le dialogue avec Sénèque répond à un autre passage de l'*Histoire des deux Indes*. L'attachement au pays natal est le résultat des mœurs intériorisées, une sorte de morale même et cet attachement paraît plus naturel à Diderot que le désir de l'aventure :

Il y a dans tous les hommes un penchant à aimer leur patrie, qui tient plus à des causes morales qu'à des principes physiques. [...] Il faut des puissants motifs pour lui faire rompre à la fois tant de nœuds, et préférer une autre terre où tout sera étranger et nouveau pour lui.⁶

Cette critique du « voyageur par état » ne signifie pas pourtant une condamnation totale. Il existe des voyageurs à qui Diderot fait confiance et rend hommage dans l'*Histoire*. L'exemple de la fermeté et des efforts rares réunis en une seule personne est James Cook. Diderot évoque cette figure dans l'édition de 1780 : un navigateur exceptionnel, courageux, « doué du génie et de l'intrépidité qu'exigent les choses extraordinaires », « instruit pour bien voir [...] véridique pour ne dire ce qu'il aura vu », qui meurt à la recherche du passage du nord-est⁷. Le capitaine Cook apparaît dans ce court passage comme l'un des explorateurs rares qui veulent servir la cause de toute l'humanité et ne cherchent pas leur propre gloire.

La critique concerne parfois un groupe particulier des voyageurs. Dans le livre V, Diderot parle des marginaux de l'histoire coloniale, des vagabonds qui se libèrent des freins des lois. Il consacre un passage aux flibustiers, qui l'intéressent comme une peuplade exceptionnelle, « un peuple isolé dans l'histoire, mais un

⁴ *Ibid.*, Livre XIII, chap. 1, p. 112.

⁵ DIDEROT, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, in *Œuvres*, t. 1, Philosophie, Paris, Robert Laffont, 1994 (coll. Bouquins), p. 1200. Les mots en italiques sont de Sénèque.

⁶ *Ibid.*, Livre V, chap. 9, p. 291.

⁷ *Ibid.*, Livre XVII, chap. 8, p. 43-44.

peuple éphémère qui ne brilla qu'un moment »⁸. Ce phénomène particulier est inséparablement lié à la découverte du Nouveau Monde, qui attire les expatriés, les hors-la-loi et les rassemble en une caste qui fait ses propres lois : « Il n'y avait que ce grand événement qui pût y donner lieu, en appelant dans ces régions lointaines tout ce que nos empires avaient produit d'âmes énergiques et violentes⁹. » Diderot recherche les « causes morales » de ce phénomène historique et note un contraste singulier entre la léthargie du climat tropical et l'excès des brigands regroupés aux côtes des Amériques. Il est frappé par l'énergie et l'audace de ces Européens devenus nomades et bandits, pillant et massacrant mais respectant une fidélité et une loyauté entre eux. Il les représente comme une horde mécontente que l'instinct porte aux grandes entreprises ; c'est le désir de la liberté qui recrute les flibustiers. Il les compare aux grands scélérats exceptionnels ; la vie de ces vagabonds relève en effet du fabuleux et de la fiction.

Dans le dernier chapitre de *l'Histoire*, Diderot condamne non seulement les explorateurs mais aussi tout le mouvement d'exploration, devenu à son avis une folie :

On a parcouru et l'on continue à parcourir tous les climats vers l'un et vers l'autre pôle, pour y trouver quelques continents à envahir, quelques îles à ravager, quelques peuples à dépouiller, à subjuguier, à massacrer. Celui qui éteindrait cette fureur ne mériterait-il pas d'être compté parmi les bienfaiteurs du genre humain ?¹⁰

L'homme qui cède à cette tentation est destructeur et, repoussé par sa patrie, il est obligé de devenir ravageur sur l'autre hémisphère. Le mouvement continuel brise l'intégrité de l'individu, de la famille ou de la nation.

La vie sédentaire est la seule favorable à la population : celui qui voyage ne laisse point de postérité. [...] Les expéditions de long cours ont enfanté une nouvelle espèce de sauvage nomade. Je veux parler de ces hommes qui parcourent tant de contrées, qu'ils finissent par n'appartenir à aucune.¹¹

Ce jugement semble conclure l'histoire de l'expansion : les territoires découverts sont devenus la victime des tentatives déformées et des hommes corrompus et le nouvel équilibre ne pourra pas effacer la mémoire des ravages et des massacres.

La méfiance envers les voyageurs projette à priori un soupçon sur les récits de voyage comme sources. Mais ce soupçon n'est absolument pas arbitraire : l'historien philosophe doit examiner méthodiquement leur fiabilité même si leurs témoignages sont indispensables. L'observateur sur place a une fonction particulière mais restreinte dans *l'Histoire des deux Indes* : ce n'est pas lui qui est censé écrire l'histoire de l'expansion européenne. Ottmar Ette analyse le rôle du voyageur et de l'historien dans *l'Histoire* : c'est le voyageur qui détient l'information comme

⁸ *Ibid.*, Livre X, chap. 10, p. 113.

⁹ *Ibid.*, Livre X, chap. 10, p. 114.

¹⁰ *Ibid.*, Livre XIX, chap. 15, p. 308.

¹¹ *Ibid.*

témoin oculaire et c'est l'historien qui en forme un savoir et un discours¹². Cette répartition a de la pertinence mais il nous semble que la séparation est encore plus directe chez Diderot : le discours de l'historien n'est pas construit directement d'après les connaissances du voyageur puisque les informations fournies par ce dernier doivent être réexaminées. À l'encontre du voyageur, le philosophe n'est pas seulement un observateur : sa tâche est de montrer les coupables, réhabiliter les innocents et confronter les Européens à leurs erreurs et crimes dans le Nouveau Monde. Comme le remarque Michèle Duchet, l'historien philosophe est à la fois dans l'histoire et en dehors : il est narrateur, juge et parfois accusateur¹³.

Comment cet historien emploie-t-il les témoignages des voyageurs dont il doit se servir faute d'autres sources ? Alors que Diderot ne suppose pas que le voyageur soit impartial, l'historien devrait l'être. L'impartialité est pourtant rare ; l'historien appartient à son pays dont il doit justifier l'histoire et à une époque qui prédétermine ses vues. L'historien philosophe doit donc utiliser les sources d'une manière critique et ne rien accepter sans un examen rigoureux. Il doit être désintéressé, chercher la vérité et l'utiliser pour le plus grand bien public. Les voyageurs ne sont pas capables de voir ou de dire la vérité ; les hommes politiques et les grands pouvoirs commerçants sont des manipulateurs des faits. Diderot résume ces idées en réfléchissant sur l'avenir du commerce et avertit son lecteur de ne pas accorder de confiance aux sources falsifiées.

L'ignorance ou la mauvaise foi corrompent tous les récits. La politique ne juge que d'après ses vues ; le commerce que d'après ses intérêts. Il n'y a que le philosophe qui sache douter ; qui se taise, quand il manque de lumières ; et qui dise la vérité, quand il se détermine à parler. En effet, quelle récompense assez importante à ses yeux pourrait le déterminer à tromper les hommes et à renoncer à son caractère.¹⁴

La documentation sur les régions découvertes est déjà importante au XVIII^e siècle mais ce savoir ne suffit pas : l'opposition entre un nouveau monde découvert mais qui reste à découvrir est récurrente dans l'*Histoire des deux Indes*. Les lacunes semblent être particulièrement nombreuses sur les peuples conquis, sur leur histoire et sur leurs mœurs. Raynal, qui fait la transition pour un passage de Diderot dans le chapitre « Parallèle de l'ancien et du nouveau monde », discrédite les premiers informateurs. Il répète l'idée énoncée par Rousseau dans le *Discours sur l'inégalité* sur le peu de confiance qu'on peut donner aux voyageurs de longue course :

Combien de temps le Nouveau Monde restera-t-il, pour ainsi dire, ignoré, même après avoir été découvert ? Ce n'était pas à de barbares soldats, à des marchands avides,

¹² ETTE, Ottmar, « Diderot et Raynal : l'œil, l'oreille et le lieu de l'écriture dans l'*Histoire des deux Indes* », in *L'Histoire des deux Indes : réécriture et polygraphie*, SVEC, n° 333, Oxford, VF, 1995, p. 388-389.

¹³ DUCHET, Michèle, *Diderot et l'Histoire des deux Indes ou l'Écriture fragmentaire*, Paris, Nizet, 1978, p. 164-170.

¹⁴ HDI, Livre V, chap. 32, p. 94.

qu'il convenait de donner des idées justes et approfondies de cette moitié de l'univers.¹⁵

La même critique apparaît dans d'autres livres de l'*Histoire*. Diderot déplore l'absence des voyageurs philosophes – désintéressés, lucides, allant au-delà des observations – parce qu'il voudrait lire les explorations du Nouveau Monde sous la plume de vrais savants et penseurs. Cette réflexion est occasionnée par l'interrogation sur un stade de l'humanité désormais disparu sur le vieux continent.

La découverte d'un nouveau monde pouvait seule fournir des aliments à notre curiosité. Une vaste terre en friche, l'humanité réduite à la condition animale, des campagnes sans récoltes, des trésors sans possesseurs, des sociétés sans police, des hommes sans mœurs : combien un pareil spectacle n'eût-il pas été plein d'intérêt et d'instruction pour un Locke, un Buffon, un Montesquieu ! Quelle lecture eût été aussi surprenante, aussi pathétique que le récit de leur voyage !¹⁶

Le spectacle que Diderot évoque est hypothétique ; les auteurs qu'il énumère sont des grands théoriciens. L'idée cache donc un paradoxe : l'observation sur place serait plus informative que les conjectures mais il l'attendrait de ceux qui ont su former les concepts.

Les civilisations du Nouveau Monde ne pourront pas être examinées avec une rigueur philosophique ou scientifique sans observations plus exactes et les connaissances ramassées par les relations de voyage submergeront dans l'obscurité.

On ne pourra s'empêcher de prévoir qu'avant qu'il se soit écoulé trois siècles, ils [les peuples sauvages] auront disparu de la terre. *Alors que penseront nos descendants de cette espèce d'hommes qui ne sera plus que dans l'histoire des voyageurs ?* Les temps de l'homme sauvage ne seront-ils pas pour la postérité ce que sont pour nous les temps fabuleux de l'Antiquité ?¹⁷

La distance affaiblit la crédibilité, d'où l'analogie entre le passé lointain (« les temps fabuleux ») et les contrées éloignées. Alors que la proximité dans le temps est responsable des difficultés d'interprétation, l'éloignement temporel est la source d'énigmes. La distance qui sépare l'objet d'étude disparu (en l'occurrence l'homme sauvage) et les études elles-mêmes résultera en contradictions et débats, l'existence même des peuples décrits sera peut-être contestée. Cette fois-ci, Diderot dispute non seulement la fidélité des observations mais croit que la postérité les traitera selon ses intérêts et dogmes :

On sera peut-être hérétique, impie, philosophe, haï, persécuté, flétri, mis aux fers, brûlé même, pour oser assurer un jour que l'homme fut tel qu'il est au Canada, d'après le témoignage même de nos missionnaires.¹⁸

¹⁵ *Ibid.*, Livre XVII, chap. 4, p. 13.

¹⁶ *Ibid.*, Livre VI, chap. 1, p. 139.

¹⁷ *Ibid.*, Livre XV, chap. 4, p. 161 (nos italiques).

¹⁸ *Ibid.*, Livre VI, chap. 23.

Les ouvrages historiques sur les découvertes se basent en grande partie sur les relations de voyage. Diderot fait une lecture critique des historiens espagnols et il découvre des contradictions dans les sources qui parlent d'un empire relativement récent au Mexique avant l'arrivée des Européens. Il fait également attention à l'ancienne prospérité du Pérou et aux dévastations que ce pays a subies. L'important serait de connaître ces empires avant les conquêtes. Or, les sources ne révèlent que l'intérêt du vainqueur à déformer la vérité, son incompetence ainsi que sa mauvaise foi. Mexico était une ville superbe à en croire les Espagnols, tandis que Diderot pense que cette civilisation devait être inférieure aux pays européens. D'autres historiens ne parlent que des hordes errantes avant le dixième siècle. Diderot ne voit donc aucune certitude dans ces ouvrages et il exigerait de nouveaux témoignages.

Mais quelle foi peut-on raisonnablement accorder à des annales confuses, contradictoires et remplies des plus absurdes fables qu'on ait jamais exposées à la crédulité humaine ? [...] Quand on aura laissé pénétrer au Mexique quelques philosophes pour y déterrer, pour y déchiffrer les ruines de son histoire [...] peut-être alors la saura-t-on, si la barbarie n'a pas détruit tous les monuments qui pouvaient en marquer la trace.¹⁹

Il pense que l'étendue et l'organisation de l'état des Aztèques démentent les témoignages sur un état récent et que leur civilisation détruite avait des racines très anciennes. L'Espagne avait en effet intérêt à altérer les premières relations sur l'empire que les explorateurs ont trouvé au Mexique. Les descriptions des missionnaires sont également douteuses parce qu'ils ont intérêt à attester de l'infériorité des peuples païens et la discussion ne pourrait être résolue que par « la saine philosophie »²⁰.

Diderot s'attarde également sur la description de l'Empire inca : s'agit-il de la vérité ou de fables des historiens, qui font référence aux premières relations ? Diderot trouve que la description de la grandeur des Incas est exagérée et la cause en est certainement dans le désir de donner plus d'éclat aux conquêtes. Mais les deux attitudes opposées, à savoir un scepticisme obstiné et « une crédulité aveugle », ferment également la voie à la vérité. La certitude réside dans le témoignage unilatéral de nombreux auteurs qui rapportent tous l'organisation développée de cet empire. Cependant, Diderot croirait plus volontiers au bonheur et à la sagesse des anciens Péruviens qu'à la magnificence de leurs monuments²¹.

Les voyages ne constituent pas un sujet autonome des contributions de Diderot ; il s'agit d'un thème en marge des autres sujets qu'il aborde. Pourtant, il met en cause vigoureusement l'utilité des voyages d'exploration dans l'*Histoire*. Le mouvement colonial paraît néfaste dans son ensemble : il a permis qu'une partie de l'humanité subjugue l'autre. Ceux qui entreprennent des voyages sur l'autre

¹⁹ *Ibid.*, Livre VI, chap. 12, p. 195.

²⁰ *Ibid.*, Livre VI, chap. 12, p. 196. Diderot s'oppose dans ce passage à l'opinion répandue par Herrera (*Histoire générale des voyages et conquêtes des Castillans*) et Prévost (*Histoire générale des voyages*). DUCHET, *Op. cit.*, p. 73n.

²¹ *Ibid.*, Livre VII, chap. 6, p. 310.

hémisphère deviennent, à quelques exceptions rares, les complices des pouvoirs colonisateurs. C'est pourquoi le philosophe doit strictement examiner la figure du voyageur et lire de manière critique les récits de voyage. Ces sources sont indispensables pour écrire l'histoire du Nouveau Monde mais c'est seule une méthode fermement critique qui permet de saisir la vérité.

Le corps vivant diderotien

Dóra SZÉKESI

Après l'Antiquité et la Renaissance, le XVIII^e siècle témoigne également d'un grand intérêt pour le corps humain. Ce dernier est étudié comme objet de la médecine naissante. De même, cette époque se caractérise par d'autres branches de sciences relatives à la question du *vivant*, comme par exemple la biologie, la physiologie ou la chimie. Grâce à ses amis savants ainsi qu'à la rédaction de l'*Encyclopédie*, Diderot est au courant des diverses idées scientifiques de son temps. Il intègre ces idées dans ses textes, il les personnalise et les assimile à sa propre pensée. Ainsi, il crée une philosophie empreinte de sciences parmi lesquelles la biologie joue un rôle primordial. Il place ses ouvrages sur une base biologique et utilise des métaphores biologiques au niveau textuel. Donc, le philosophique et le scientifique se mêlent dans son écriture.

Dans ce travail, nous analyserons les différents aspects du *vivant*. Nous chercherons à comprendre comment le texte diderotien forme un tout cohérent et vivant. Le *vivant* pourrait être considéré comme un mot clé du matérialisme de Diderot. La démonstration des aspects du *vivant* dans sa pensée veut dire, entre autres, la démonstration du corps conçu comme matière vivante qui lie l'homme à son univers, du corps qui s'insère dans l'écriture et la rend plus vive. L'œuvre diderotienne signifie l'écriture constante sur le *vivant* ainsi qu'avec le *vivant*. Dans le *Rêve de d'Alembert* ou dans les *Éléments de physiologie*, Diderot décrit comment il conçoit la constitution des êtres de la grande chaîne et il nous en fournit à ce propos des explications matérialistes. Il est fasciné surtout par la formation physique mais aussi morale et poétique des êtres monstrueux. Dans sa théorie d'action, il imagine les gestes comme des manifestations de sentiments : il considère le corps comme un langage. Dans son écriture c'est le *vivant* qui s'exprime sans cesse.

Diderot décrit le *vivant* : dans les *Éléments de physiologie*, il fournit au lecteur une description des êtres vivants de la grande chaîne « depuis la molécule inerte, s'il en est, jusqu'à la molécule vivante, à l'animal-plante, à l'animal microscopique, à l'animal, à l'homme »¹. S'il s'occupe de présenter des êtres, il le fait pour l'appliquer dans son écriture sur le *vivant*, sans s'engager dans de véritables recherches scientifiques.

Nous pouvons nous demander si, pour Diderot, l'être monstrueux est un cas spécial du *vivant* parmi les êtres. L'irrégulier, c'est-à-dire la figure du monstre est présente dans plusieurs de ses ouvrages. Nous nous proposons d'examiner la

¹ DIDEROT, Denis, « Éléments de physiologie », in *Œuvres*, t. 1: *Philosophie*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, Collection "Bouquins", 1994, p. 1261. (Dans la suite : *Éléments*).

notion du *monstre* à partir des trois catégories suivantes : corporel, moral et littéraire.

Le monstre est l'être qui semble interrompre la continuité, l'ordre « normal » des choses. D'ailleurs, le concept du « normal » est très relatif même dans l'interprétation diderotienne car dans un univers matériel rien n'est fixe, la matière est toujours en mouvement, dans une évolution continue. Ainsi, « la répartition actuelle des espèces ne correspond qu'à un équilibre momentané »² et « le monstre de l'aujourd'hui peut être la norme du demain »³. Or, si la matière est dans un flux constant, l'univers n'est pas autre chose qu'un assemblage d'êtres monstrueux⁴.

Comment Diderot imagine-t-il la formation des êtres dans la nature ? Il dit que la nature a créé seulement un petit nombre d'êtres⁵ qui se sont mélangés et combinés et par ces processus sont nées des formes variées : des monstres ainsi que des êtres viables. Parfois l'organisation de certains êtres « ne s'arrange pas avec le reste de l'univers »⁶ et c'est ainsi qu'apparaissent des êtres contradictoires ou bien monstrueux dont la durée de vie est plus courte que celle des espèces dites « normales ». La différence entre les êtres viables et les êtres monstrueux est purement statistique⁷ : « l'homme n'est qu'un effet commun, le monstre qu'un effet rare ; tous les deux également naturels, également nécessaires, également dans l'ordre universel et général »⁸.

Dans la conception de Diderot, les monstres ne sont pas regardés comme des tentatives ratées de l'évolution mais comme « des résultats imparfaits de la complexification croissante de la nature »⁹. Pour Diderot, l'évolution du monde est donc l'équivalent de sa complexification. Dans un tel monde, la notion de la normalité perd sa signification et la limite entre « normal » et « anormal » s'estompe. Curieusement cette « relativisation de la notion d'ordre » s'accompagne d'un « goût prononcé de l'ordre »¹⁰ chez Diderot. Il accepte le fait que l'espèce humaine ait besoin de l'ordre pour survivre dans la société et qu'elle doive circonscrire les limites de ses actions. Ainsi, les décisions, les comportements de l'être humain sont dirigés de l'extérieur et c'est toujours par rapport à un ordre moral que ses actes se définissent. Il arrive que la société

² CRISPINI, Franco, article « Monstres », in *Dictionnaire de Diderot*, sous la direction de Roland Mortier et Raymond Trousson, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 322.

³ LAIDLAW, Norman, « Diderot's Teratology », *Diderot Studies IV*, édité par Otis Fellows, Genève, Droz, 1963, p. 112.

⁴ CRISPINI, *Op. cit.*, p. 322.

⁵ *Éléments*, p. 1261.

⁶ *Ibid.*

⁷ STENGER, Gerhardt, « L'ordre et les monstres dans la pensée philosophique, politique et morale de Diderot », in *Diderot et la question de la forme*, recueil coordonné par Annie Ibrahim, Paris, PUF, 1999, p. 144.

⁸ DIDEROT, Denis, *Le Rêve de d'Alembert*, in *Œuvres*, t. 1 : *Philosophie*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1994, Collection "Bouquins", p. 636. (Dans la suite : *Rêve*).

⁹ STENGER, *Op. cit.*, p. 145.

¹⁰ *Ibid.*, p. 147.

impose des conduites qui sont contre la nature humaine : l'homme dénaturé devient un monstre dans une société monstrueuse. Enfin, c'est l'homme et non pas la nature qui crée des monstres en ordonnant la nature¹¹.

Après avoir examiné les aspects physique et moral de la catégorie du *monstrueux*, nous étudierons son côté littéraire. À propos de ce sujet, May Spangler démontre dans une étude que l'écriture de Diderot forme un texte monstrueux qui fonctionne sur le modèle biologique du polype¹². À l'époque de Diderot, le polype se révèle être l'animal par excellence pour expliquer la théorie du matérialisme atomiste. Il est un être transitoire, « intermédiaire entre l'animal et le végétal »¹³. Peu importe qu'on greffe ou découpe un polype, il conserve son caractère vivant, ce qui a pour conséquence que « le principe de vie se trouve dans ses parties contiguës »¹⁴, dans ses atomes, dans ses animalcules. Le polype n'est autre chose qu'un agrégat d'animalcules sur la contiguïté desquels son unité est fondée. Comme Diderot le montre dans un extrait du *Rêve*, le polype est très semblable à une grappe, à un essaim d'abeilles :

Prenez vos ciseaux [...] séparez-moi ces abeilles [...] coupez juste à l'endroit où elles se sont assimilées par les pattes. [...] ce tout, formé d'abeilles imperceptibles, sera un véritable polype que vous ne détruirez qu'en l'écrasant.¹⁵

Diderot apparente l'homme au polype dans le sens où il conçoit les organes de l'être humain comme des animaux distincts qui vivent chacun leur propre vie. De plus ces animaux sont constitués de petits animalcules qui vivent eux aussi leur propre vie.

Comment pourrions-nous appliquer ces idées au niveau du texte diderotien ? Comment un texte devient-il monstrueux et, par conséquent, biologique ? Dans *Jacques le fataliste*, nous pouvons établir des parallèles entre la structure du texte et celle du corps. Les histoires sont semblables aux molécules, aux animalcules. Elles fonctionnent comme des unités vivantes, elles ont leur propre vie : le texte de *Jacques* s'apparente à un tissu moléculaire. Il est comme un être composé dont les éléments se répercutent les uns sur les autres. Les récits, les anecdotes entrent dans un rapport d'interdépendance et s'agrègent « pour former l'être qu'est le roman entier »¹⁶.

L'ouvrage *Jacques le fataliste* peut être aussi regardé comme un texte constitué de parties polypeuses. Le polype, comme être incertain entre l'animal et le végétal, pourrait être considéré comme monstrueux car, conformément à la

¹¹ *Ibid.*, p. 157.

¹² SPANGLER, May, « Science, philosophie et littérature : le polype de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 23, oct. 1997, p. 89-107.

¹³ MARTIN-HAAG, Éliane, « Le polype ou l'archétype du vivant », in *Le Rêve de d'Alembert, Le Fils naturel, et les écrits annexes – Diderot*, sous la direction de Jean-Louis Tritten, Paris, Ellipses, 2000, p. 47.

¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵ *Rêve*, p. 628-629.

¹⁶ LEVOWITZ-TREU, Micheline, « *Jacques le fataliste* et la structure moléculaire », *Diderot Studies XX*, Genève, Droz, 1981, p. 187.

conception générale de l'époque, le monstrueux ne peut pas être rangé dans une catégorie stable. D'ailleurs, si dans la conception de Diderot, l'univers est un assemblage d'êtres monstrueux, le polype est bel et bien un monstre. Le monstrueux est toujours ambigu, pareil au polype entre animal et végétal. Quoique l'étude présente ne nous permette pas d'examiner tous les écrits de Diderot, l'analyse précédente nous fournit un exemple pour démontrer l'idée de May Spangler, citée plus haut, selon laquelle l'écriture diderotienne est un texte monstrueux qui fonctionne sur le modèle biologique du polype.

Dans ses ouvrages, Diderot écrit sur le *vivant* ainsi qu'avec le *vivant*. Écrire avec le vivant signifie l'intégration des gestes, autrement dit du langage du corps dans ses textes. Pour comprendre l'importance des gestes dans la théorie d'action diderotienne, il est indispensable de mentionner sa conception concernant le langage lui-même. Étant empiriste, il repousse l'explication théologique du langage comme un don tout fait de Dieu pour l'homme. Il est intéressé par le lien entre les choses, les mots et leur représentation dans l'imagination humaine. En effet, Diderot est fasciné par une question philosophique qui est perpétuellement débattue depuis l'Antiquité¹⁷. Il est intéressé par la façon dont les choses sont représentées à l'aide des mots et par le degré d'intensité avec lequel ces représentations agissent sur l'esprit humain.

Comme nous l'avons vu auparavant, les sens sont fondamentaux dans la philosophie de Diderot. On ne se comprend pas uniquement par la raison, mais, pour arriver à se faire entendre, « il faut que les sensations, les images soient fortement reçues ou rendues »¹⁸. À chaque sensation correspond une impression d'imagination ; et si on agit sur l'imagination plus vivement, avec plus d'énergie, l'impression sera plus durable. Selon l'approche diderotienne, la langue, comme moyen de communication pourvue d'énergie, est évidemment apte à frapper l'imagination, mais la quantité d'énergie qu'elle utilise dépend toujours de la forme de la langue utilisée.

Sans insister sur le fait que la langue parlée diffère considérablement du langage des gestes, nous voyons clairement qu'on pourrait substituer à certains gestes leurs équivalents en mots. Toutefois, « il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais »¹⁹, comme le dit Diderot dans la *Lettre sur les sourds et muets*. Même si la langue des gestes n'est « pas trop claire », elle se montre plus efficace que la langue parlée²⁰. La différence entre la langue articulée et la langue des gestes réside dans le fait que la langue articulée décompose et disperse ce qui est mis en bloc par la langue des gestes²¹. Autrement dit, les gestes

¹⁷ MORIN, Robert, *Diderot et l'imagination*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 159.

¹⁸ DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988, p. 74.

¹⁹ DIDEROT, Denis, « Lettre sur les sourds et muets », in *Premières Œuvres* 2, textes établis et présentés par Norman Rudich et Jean Varloot, Paris, Éditions Sociales, 1972, p. 102. (Dans la suite : *Lettre sur les sourds et muets*).

²⁰ DELON, *Op. cit.*, p. 81.

²¹ Dans le reste de ce paragraphe nous suivons le tableau *image-parole* établi et commenté par Michel Delon d'après les idées de Diderot, DELON, *Op. cit.*, p. 81-82.

rendent le moment indivisible, l'image est saisie en entier et instantanément et donne une impression globale sous forme d'un tableau mouvant. Par contre, la parole est divisée en parties et étant d'une nature linéaire, elle s'avance à « pas comptés »²².

Diderot cherche à démontrer comment les fonctionnements intérieurs de l'organisme s'expriment par les mouvements, les poses et l'attitude du corps. Le geste, dans son écriture, est l'extériorisation du sentiment : c'est dans le geste que l'intériorité obscure du corps s'exprime. Ainsi, la sensation n'est pas transmise à travers la rhétorique, mais devient tout simplement un mouvement du corps. Bien que Diderot préfère le geste au discours dans sa théorie d'action, nous pouvons aisément apercevoir des paradoxes inhérents entre sa théorie et sa pratique. *Le Fils naturel*, par exemple, est « un drame verbeux » et contient plus de monologues que n'importe quelle tragédie de Racine²³. Même si le langage du corps est plus synthétique et plus frappant que la parole, il ne constitue pas pour Diderot « tout l'art du théâtre »²⁴. Malgré le fait que Diderot demande des innovations dans le jeu théâtral, il s'attache à la vieille tradition classique, ou plutôt il cherche à faire coexister la tradition et l'innovation.

Le vivant est omniprésent dans l'écriture diderotienne qui réside sur un plan matériel. L'écriture de Diderot, qui est dans une transformation constante, est semblable à la matière telle qu'elle est imaginée par le XVIII^e siècle. Cette écriture s'apparente à un essaim d'abeilles, métaphore célèbre du *Rêve de d'Alembert*, dans laquelle des idées différentes (parfois même disparates) vivent ensemble comme le font des abeilles dans un essaim. Il semble que ces idées-abeilles se trouvent dans le désordre, qu'elles soient aptes à survivre ensemble. Des idées-abeilles diderotiennes s'agitent en tous sens : l'essentiel ne consiste pas à aboutir à un résultat mais à réfléchir, à philosopher. La réflexion diderotienne, ayant une nature inductive, prend l'expérience ou l'observation comme point de départ. Cependant, elle ne se dirige pas toujours vers une théorie concrète, mais synthétise plutôt des théories apparemment contraires.

Dans l'univers diderotien rien n'est fixe, la matière est dans un flux constant, ce qui veut dire qu'elle ne cesse de prendre des formes différentes. Tout s'y explique à un niveau matériel. D'après le matérialisme moniste de Diderot, il n'existe que la seule matière vivante dans la nature, ce qui signifie que le corps est uniquement physique et que son insertion textuelle matérialise les idées écrites. Pour Diderot, le corps, même s'il est monstrueux, voire surtout s'il l'est, est une source pour connaître l'existence humaine. Les mots de ses textes prennent corps, ils sont de la chair, ils sont des mots vivants. Ils s'appliquent pour décrire le

²² *Lettre sur les sourds et muets*, p. 124.

²³ GOODDEN, Angelica, « *Le Fils naturel* : langage du corps et discours sur le corps », in *Études sur Le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel de Diderot*, sous la direction de Nicolas Cronk, Oxford, Vif, 2000, p. 58.

²⁴ NÉTILLARD, Claire, « Le langage d'action au théâtre : Condillac et Diderot », in *Le Rêve de d'Alembert, Le Fils naturel, et les écrits annexes – Diderot*, sous la direction de Jean-Louis Tritten, Paris, Ellipses, 2000, p. 127.

vivant, en outre, à travers eux, l'écriture est rendue plus vive, plus apte à frapper l'imagination du lecteur. L'écriture diderotienne signifie ainsi un assemblage d'écrits irréguliers, dans lequel chaque texte vit sa propre vie et, en se liant l'un à l'autre, fait partie intégrante de l'ensemble.

La scène de genre chez Greuze et chez Chardin

Erzsébet PROHÁSZKA

Greuze et Chardin sont sans doute les peintres de genre français les plus connus du XVIII^e siècle. Ils ont travaillé dans un genre très populaire à l'époque, mais qui a été souvent considéré comme anecdotique et léger : la peinture de genre qui rejette les « grands » thèmes historiques ou religieux, de même que les allégories. Elle représente le plus souvent des scènes d'intérieur et de la vie quotidienne, inspirées avant tout par la peinture néerlandaise du XVII^e siècle¹. Pour ce qui est de Greuze et de Chardin, il y a des différences notables entre leurs scènes de genre, tant au niveau de leur sujet qu'à celui de leur exécution. Sans entrer dans le détail de ces différences, trop nombreuses, nous nous pencherons dans le présent article sur le premier aspect évoqué, à savoir le choix du sujet chez les deux peintres.

Alors que dans ses scènes de genre à plusieurs personnages, Greuze a préféré les sujets mouvementés, dans les siennes, qui ne mettent en scène que peu de personnages, Chardin a capté les moments d'intimité : il a privilégié les thèmes plutôt « silencieux ». Leur choix du sujet est, en effet, inséparable du choix des genres dans lesquels ils travaillaient. Greuze a aspiré à devenir peintre d'histoire mais son désir ne s'est jamais réalisé. Pourtant, il a transposé certaines caractéristiques de la peinture d'histoire dans ses scènes de genre, dont l'intention moralisante est de montrer un « bon exemple » de comportement au spectateur et de toucher ses sentiments à travers les toiles. Effectivement, Greuze ne peut pas se détacher de cette intention lorsqu'il peint ses scènes de genre qui sont en général plus proches des peintures d'histoire que des peintures de genre au sens strict du terme. En ce qui concerne Chardin, à côté des scènes de genre, il peignait de nombreuses natures mortes. Il a choisi pour thèmes les scènes quotidiennes, en plus, il n'a pas autant idéalisé ses personnages que Greuze. Comme ses natures mortes, ses scènes de genre sont également silencieuses : il veut représenter seulement ce qu'il y a devant les yeux des gens de tous les jours.

Premièrement, nous analyserons quelques tableaux de Jean-Baptiste Greuze qui, par ses peintures morales, avait l'intention d'instruire le spectateur et, deuxièmement, ceux de Jean-Baptiste-Siméon Chardin dont les toiles suggèrent la tranquillité. Nous chercherons à répondre à la question suivante : les deux peintres, malgré leurs différences, satisfont-ils aux exigences de la peinture de genre ? Pourquoi les a-t-on classés parmi les peintres de genre alors que leurs œuvres sont loin de montrer une homogénéité ?

Quant au choix du sujet de Greuze, ses scènes de genre représentent le plus souvent un événement qui, à première vue, semble habituel, mais plus tard, nous

¹ BAILEY, C. B. – P. CONISBEE, P. – GAEHTGENS, T. W., *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard*, Paris, La Renaissance du Livre, 2003, p. 4.

nous rendons compte de ce que le peintre a pris ses thèmes dans l'imaginaire, en idéalisant un moment ordinaire. Greuze était toujours attaché aux thèmes familiaux. Le *Septime Sévère*, dont le sujet est tiré de l'histoire romaine, fait écho aux réflexions que menait le peintre sur l'exemplarité de la famille : famille modèle avec *La Piété filiale* ou avec *L'accordée de village*, famille déchirée avec son *Fils ingrat* et son *Fils puni*, les deux derniers illustrant les questions du reproche, de la punition ou encore de la mort du père. Contrairement à ces derniers, *La Piété filiale* montre l'exemple d'une famille idéale où tout le monde semble s'aimer et se respecter. Diderot y voit « une peinture morale » répondant à de nobles principes : un genre qui, comme la poésie dramatique, peut arriver « à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu »². Le critique salue le peintre pour avoir réalisé un nouveau genre de peinture entièrement indépendant et qui correspond à son goût.

Dans son tableau, Greuze illustre une victime d'apoplexie, entourée de ses proches qui sont en train de lui apporter nourriture et réconfort dans une scène émouvante. La modestie de la pièce et les habits des personnages témoignent de ce que la famille appartient à la classe sociale moyenne. Greuze a mis au centre le vieillard qui est bien éclairé par la lumière et tout le monde sur la toile se tourne vers lui. Les visages, surtout celui du vieil homme, sont très touchants : la famille semble beaucoup aimer le vieillard, ses proches font de leur mieux pour pouvoir soulager sa souffrance. Tout âge y est présent, en plus, il y a un fort contraste entre le malade âgé et le jeune enfant juste à côté de lui. L'un symbolise la fin de la vie et l'autre le commencement. A l'arrière-plan, à gauche, une domestique est en train de dresser la table et d'observer timidement la scène familiale dont elle ne fait pas partie, elle ne peut pas s'adresser directement au vieillard mais nous voyons sur son visage la pitié envers lui.

La scène paraît cependant trop idyllique : chaque membre de la famille – des grands jusqu'aux plus petits – aime énormément, voire trop, le père de famille qui, à l'époque, était le chef de la famille. Tout le monde était soumis à son autorité, on respectait le père davantage qu'on ne l'aimait de façon si manifeste. Greuze veut montrer par cette toile le bon exemple de la tendresse envers nos proches et le rôle principal que la foi chrétienne doit jouer au sein d'une famille, avec la présence de la Bible dans les mains de l'une des femmes sur la peinture.

Sur une autre peinture, celle de *L'accordée de village*, Greuze a mis également en image la vie domestique idéale : les familles heureuses se ressemblent toutes. La toile montre la cérémonie des promesses de mariage qui précède la cérémonie religieuse et la signature de l'acte de mariage civil devant un notaire. La signature du contrat et le transfert de la dot étaient une coutume dans les familles françaises. L'équipement de la pièce et la présence des servantes suggèrent que les personnages représentés appartiennent à une famille de fermiers prospères. Diderot est enchanté par le fait que chaque personne sur la toile soit minutieusement

² DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 189.

dessinée : le jeune enfant aux cheveux bouclés, à droite, assurément trop jeune pour comprendre l'importance de l'événement, tripote les documents du notaire. Derrière lui, la sœur aînée « crève de douleur et de jalousie »³ parce que c'est elle qui aurait dû se marier en premier. Le futur gendre est plein d'attention, mais c'est la fiancée qui est le personnage le plus émouvant de la scène : elle passe tendrement son bras sous celui de son futur mari. À côté d'eux, une sœur cadette est triste de devoir se séparer de la fiancée, et la mère s'attache à sa fille comme si elle ne voulait pas la laisser entrer dans ce contrat. La future épouse semble être déchirée, elle est à moitié avec son futur mari et à moitié encore avec sa mère. Derrière la mère se trouvent encore deux des plus jeunes enfants : un petit garçon et une fillette qui est en train de nourrir les poussins avec des miettes de pain.

Il importe encore de remarquer que *L'accordée de village* a également des messages moralisants envers le public : il montre la légitimité du contrat civil avec la présence du notaire et l'honnêteté avec le transfert de la dot malgré leur pauvreté. C'est une toile complexe dont les couleurs sont semblables à celles de *La Piété filiale* : pourtant, alors que la première représente la tristesse et la fin de la vie, la deuxième met en scène le bonheur, le commencement d'une autre vie. Toutefois, Diderot ne manque pas de noter que *L'accordée de village* porte également des marques « de la sensibilité et de bonnes mœurs »⁴.

Par ses « peintures morales », Greuze avait apparemment le désir de hausser la peinture de genre au niveau de la peinture d'histoire. Il multipliait les notices explicatives et les commentaires et se plaisait à souligner le caractère littéraire de son œuvre. Il voulait faire des héros des personnes de tous les jours : pères nobles, mères dévouées, enfants respectueux. Il voulait réaliser par là « un roman en tableaux », pareil à une sorte de « roman-feuilleton », avec une série de toiles dont les protagonistes seraient tous issus de la même famille. Bien qu'il ne soit pas arrivé à mettre sur pied de véritables séries, *L'accordée de village* a trouvé sa conclusion deux ans plus tard, dans *La Pitié filiale*. C'est dans ce deuxième tableau que le père de l'accordée est récompensé du choix judicieux qu'il a fait d'un bon mari pour sa fille et de l'honnêteté scrupuleuse avec laquelle il a réglé la dot promise : devenu impotent, il voit son gendre lui apporter sa nourriture⁵.

Greuze a essayé de réaliser plutôt des tableaux comportant une sorte d'action mouvementée. Par contre, dans toutes les scènes peintes par Chardin, nous retrouvons le silence et l'immobilité des actions. Parmi les peintres français, c'est peut-être sur Chardin que la peinture hollandaise exerçait la plus grande influence. Les Hollandais lui ont transmis le goût pour les scènes d'intérieur, aussi bien que celui de la durée qui s'épanouit dans le silence et l'attachement aux valeurs d'intimité. En plus, Chardin s'intéresse toujours aux personnes qui s'absorbent dans leurs activités ordinaires et, par ce fait, le spectateur peut s'absorber, lui aussi, dans

³ DIDEROT, Denis, *Héros et martyrs : Salon de 1769, 1771, 1775, 1781*, Paris, Hermann, 1995, p. 145.

⁴ *Ibid.*, p. 156.

⁵ LAMBLIN, Bernard, *Peinture et temps*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 535.

ses toiles. En revanche, les sujets de Greuze sont trop idylliques : il y a une certaine distance entre ses peintures et le spectateur.

C'est la patience qui règne dans les peintures de genre de Chardin où les personnages accomplissent leurs activités sans aucune précipitation. Chardin montre le travail de tous les jours des femmes non pas comme une activité physique dure et fatigante mais comme une image d'un moment de bonheur et de tranquillité. Aussi sur *La ratisseuse de navets* voyons-nous

[...] une jeune fille de cuisine assise sur une chaise basse qui, le temps d'une pause, regarde distraitemment dans le vague vers notre droite. Par terre se trouvent divers légumes, une bassine en faïence dans laquelle trempent des navets pelés, deux marmites en cuivre et un simple billot de boucherie taillé dans un tronc d'arbre, un couperet fiché dans le billot et une tache de sang à côté jettent une note de violence inattendue dans cette paisible scène de révasion.⁶

En regardant ce tableau, nous nous demandons ce que la jeune fille peut regarder si attentivement. Peut-être rien, peut-être est-elle représentée dans un moment de rêverie et de repos. Chardin a pu rendre l'impression de tranquillité et de paix à travers cette toile avec la fille qui s'arrête en plein milieu de son travail : elle ne se soucie pas du tout de l'écoulement du temps. Cela lui est entièrement indifférent si son travail ne s'achève pas à l'heure, elle n'est guère l'exemple de la servante parfaite. Alors que Greuze montre toujours le bon exemple et veut instruire le spectateur, Chardin capte les moments imparfaits de la vie, comme s'il voulait montrer le mauvais exemple.

Sur *La pourvoyeuse*, nous retrouvons la même suspension dans l'action où la ménagère qui rentre du marché souffle un instant après avoir déposé les lourds pains qui l'encombrent. Nous sentons que ce moment ne dure que quelques secondes avant qu'elle ne reprenne sa tâche. La position de la tête de la servante indique qu'elle est préoccupée par la conversation qui se déroule derrière elle dans l'autre pièce, entre une jeune servante et un visiteur. Par contre, sur la première peinture rien n'indique ce que la fille regarde distraitemment dans le vide. La pourvoyeuse ne se soucie pas du ménage, elle écoute discrètement ce qui se passe à côté d'elle même si elle devrait continuer à s'occuper du ménage. Cette peinture n'a pas non plus d'intention moralisante.

Contrairement à Greuze, Chardin avait l'audace, presque unique en son temps, de ne rien vouloir raconter : il se refuse à toute anecdote, au pittoresque, au narratif, à la moralité⁷. Ses peintures abondent en simplicité : il n'a peint que ce qu'il a vu et rien de plus. Mais il l'a choisi, l'a simplifié, l'a réduit à l'essentiel. Dans ses œuvres, il n'y a aucun trouble, aucune sensualité, seulement un monde innocent et silencieux. Chardin découvre la simplicité, l'harmonie entre les gens et les intérieurs où ils vivent.

Parmi les critiques contemporains, le principal défenseur de Chardin était Diderot. Bien que Chardin ait été un peintre de natures mortes et de scènes de genre,

⁶ BAILEY- CONISBEE – GAEHTGENS, *Op. cit.*, p. 230.

⁷ LAMBLIN, *Op. cit.*, p. 506.

qui occupaient le rang le plus méprisé dans la hiérarchie, Diderot l'admirait fidèlement. Il a regretté le fait que ce soient seulement les peintres d'histoire qui reçoivent les plus grands mérites alors que les peintres des autres genres peuvent aussi bien réaliser des chefs d'œuvre, comme l'illustre sa phrase: « Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme »⁸. Diderot réclamait plus de naturalisme, plus de vérité d'expression en peinture, donc une certaine réforme de la peinture française. Jean-Siméon Chardin a parfaitement répondu à ses exigences. Ses tableaux de genre sont comme autant de réactions contre la peinture rococo : ils participent à la tentative visant à réformer l'art et aussi le goût du public. Ils sont des innovations de plusieurs aspects : Chardin tente de transformer des attitudes à l'égard des serviteurs et tous les rituels de la vie domestique. La particularité de Chardin se trouve au-delà de la technique aussi dans ses sujets traités. Il s'intéresse toujours aux personnes qui s'absorbent dans leurs activités ordinaires, en les exécutant dans le plus grand silence.

Le Bénédicité était, pendant longtemps, le tableau le plus célèbre de Chardin. Nous y voyons des enfants mais qui ne jouent pas. Ils font une action beaucoup plus sérieuse : ils disent la prière avant le repas. Cette scène de tous les jours, délicate et tendre, nous fait penser à l'enfance, au moment où une mère apprend soigneusement à ses enfants des prières et, à travers elles, le comportement vertueux. Les enfants de la toile ne sont guère des exemples de petites filles sages : l'aînée prie en regardant sur son assiette alors que l'autre fille observe sa mère, leurs jouets sont par terre alors que sur *La mère bien-aimée* de Greuze, les enfants paraissent parfaitement bien-élevés, adorant leur mère. Pourtant, ce dernier tableau est une fiction dans un monde où la vie est réglée par l'étiquette et les conventions. Le silence, comme toujours, est présent sur *Le Bénédicité*, tout comme l'attente et l'attention. La mère suspend son action un moment avant le déjeuner : Chardin a bien saisi la transition entre le moment sacré et le moment profane. La singularité des œuvres de l'artiste est justement due au fait que leurs thèmes suggèrent une ambiance d'intimité au spectateur : ils sont capables de le toucher, puisqu'il est fort probable que l'observateur ait tout aussi bien joué pendant son enfance, dit des prières, prit soin des enfants ou fait le ménage. Les peintures de genre de Chardin sont toutes baignées d'un certain sentiment de nostalgie.

Voilà deux peintres – et deux œuvres picturales – qui sont rangés dans le même genre pictural. Ils sont peintres de genre puisqu'ils répondent, entre autres, à la définition courante selon laquelle les sujets de la peinture de genre « ont un caractère anecdotique, familier, intime ou populaire »⁹ et aussi à la définition de l'*Encyclopédie* de Diderot et de D'Alembert :

Le mot *genre* adapté à l'art de la Peinture, sert proprement à distinguer de la classe des peintres d'histoire, ceux qui bornés à certains objets, se font une étude particulière de les peindre, & une espèce de loi de ne représenter que ceux-là : ainsi l'artiste qui ne

⁸ DIDEROT, *Héros et martyrs*, p. 89.

⁹ *Grand Larousse encyclopédique*, Paris, Librairie Larousse, 1962, t. 5, p. 433.

choisit pour sujet de ses tableaux que des animaux, des fruits, des fleurs ou des paysages, est nommé *peintre de genre*.¹⁰

Les toiles de Greuze et de Chardin correspondent à première vue aux définitions de la peinture de genre, bien que les tableaux de Chardin répondent mieux aux exigences de cette catégorie picturale que ceux de son contemporain. Ses toiles sont plus « familières » que celles de Greuze dont les scènes sont souvent trop idylliques alors que la peinture de genre est premièrement une scène quotidienne. Il n'y a pas, en effet, une catégorie picturale homogène où Greuze pourrait être classé aisément. C'est encore Diderot qui a rangé le mieux l'œuvre de Greuze quand il disait en 1761 : « C'est la peinture morale »¹¹.

¹⁰ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1780), nouvelle impression en facsimilé, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Fromann Verlag, 1966-1995, t. 7, p. 597.

¹¹ DIDEROT, *Essais sur la peinture*, p. 221.

L'idée de la vertu chez les Troglodytes

Zsuzsa KIS

La vertu est une notion fondamentale de la politique au siècle des Lumières, elle l'est également pour le grand théoricien politique, Montesquieu. Elle apparaît non seulement tout au long des *Lettres persanes*, mais aussi dans la majeure partie de son œuvre, ayant une forte portée philosophico-politique. Nous allons examiner cette notion dans le conte inséré des *Lettres persanes* sur les Troglodytes. Robert Mauzi, pour éclairer la notion de « vertu » rappelle, qu'« elle consiste à accorder un avantage au bonheur d'autrui sur notre bonheur propre. Elle désigne exclusivement une aptitude sociale »¹.

L'histoire des Troglodytes est une réflexion parallèle sur le niveau individuel et social, car il est impossible d'instaurer une société juste sans que les personnes formant cette société soient, elles aussi, l'exemple de la justice même. Nous pouvons y voir la confrontation et la mise à l'épreuve de deux théories philosophiques : celle de Hobbes d'une part, illustrée par le cas des premiers Troglodytes, qui périssent à cause de leur injustice, excepté deux familles qui ont choisi la vertu, et celle de Shaftesbury, selon laquelle l'homme serait « naturellement » vertueux, illustré par la deuxième génération de Troglodytes. La théorie de Hobbes porte en elle-même sa propre fin : une telle société est invivable et elle s'anéantit elle-même par manque de réciprocité et faute d'entraide. Montesquieu refuse également la philosophie excessivement optimiste de Shaftesbury, par la peinture de cette société idéalisée et utopique à l'excès, qui n'est possible que dans le cas d'un conte, mais nullement dans une société réelle.

La première génération des Troglodytes vit une vie égoïste et ce n'est que la deuxième génération dont la vie sera conduite selon la vertu. Pour les premiers Troglodytes, la notion d'« intérêt collectif » est inexistante, l'auteur accentue cela par la répétition constante du pronom personnel à la première personne du singulier « je », et sa forme emphatique « moi » qui s'opposent à « des gens », « les autres » et « tous les autres Troglodites »², en un crescendo qui devient de plus en plus précis et qui indique à la fin que l'individu s'oppose au peuple entier. L'utilisation des verbes au futur semble évoquer un espoir en le bonheur, mais ce ne peut être qu'un bonheur provisoire, fondé uniquement sur la satisfaction des besoins immédiats, matériels, mis en valeur par les verbes « procurer » et « avoir » ce qui reflète un égoïsme profond :

¹ MAUZI, Robert, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, Paris-Genève, Slatkine, 1979, p. 580.

² Nous conservons dans les citations l'orthographe de l'édition critique, utilisé par Montesquieu « Troglodites », tandis que dans le corps du texte nous utilisons l'orthographe moderne « Troglodytes ».

[...] qu'ai-je affaire d'aller me tuer à travailler pour des gens, dont je ne me soucie point ? Je penserai uniquement à moi ; je vivrai heureux ; que m'importe que les autres le soient ? je me procurerai tous mes besoins ; & pourvu que je les aye, je ne me soucie point que tous les autres Troglodytes soient misérables.³

L'égoïsme traduit par l'acquisition matérielle s'oppose à l'altruisme vertueux des Troglodytes justes de la génération suivante.

Dans le conte des méchants Troglodytes, l'égoïsme ne rend heureux que momentanément, la méchanceté réciproque n'épargne personne. Montesquieu insiste sur le besoin de la collectivité avec la multiplication en crescendo des infortunes présentées en paire où une méchanceté en appelle une autre, de façon réciproque. La totalité de la partie consacrée aux Troglodytes injustes est placée sous le signe du double. Toutes les catastrophes se produisent deux fois, pour permettre aux Troglodytes de tirer une leçon du malheur, pour leur donner une seconde chance, mais ils n'en profitent finalement pas. Le point culminant, l'anéantissement final du peuple, est le résultat naturel de « leurs propres injustices ». En effet, une maladie ravage le peuple, un médecin étranger réussit à guérir les malades, mais comme les Troglodytes ingrats ne l'ont pas payé pour ses services, quand la maladie réapparaît, le médecin les laisse périr.

C'est cette mentalité égoïste et anti-sociale qui est la cause du malheur et de l'anéantissement final de la première génération des Troglodytes. Pour une persuasion plus efficace, par contraste, l'auteur présente deux familles justes, au sein de la société des Troglodytes injustes, qui font revivre le peuple Troglodyte, et grâce auxquelles il illustre la vie heureuse guidée par la vertu, l'entraide et l'intérêt commun. Le peuple retrouve le bonheur dans la communauté, dans les activités en commun, dans la simplicité :

On faisoit ensuite des festins, où la joye ne regnoit pas moins que la frugalité : c'étoit dans ces assemblées que parloit la nature naïve : c'est là qu'on apprenoit à donner le cœur, & à le recevoir [...].⁴

[...] ils s'assembloient ; & dans un repas frugal, [...] ils descrovoient ensuite les delices la vie champêtre, & le bonheur d'une condition toujours parée de l'innocence : bien-tôt ils s'abandonnoient à un sommeil, que les soins & les chagrins n'interrompoient jamais.⁵

La vertu, l'altruisme et l'innocence sont les clés du bonheur des Troglodytes. Montesquieu insiste sur la collectivité par le pronom personnel « ils », et par l'utilisation du pronom personnel « on » : il met ainsi en avant l'indistinction entre les membres du peuple. Le sentiment de la collectivité est illustré également par des

³ MONTESQUIEU, Charles Secondat de, *Lettres persanes*, in *Œuvres complètes de Montesquieu*, t. 1, sous la direction de Jean Ehrard et Catherine Volpilhac-Auger, Oxford-Napoli, Voltaire Foundation-Istituto Italiano per gli studii filosofici, 2004. Nous suivons l'orthographe et la numérotation des lettres de cette édition (dans la suite *Lettres persanes*). *Lettres persanes*, lettre 11, p. 162.

⁴ *Ibid.*, lettre 12, p. 167.

⁵ *Ibid.*

verbes traduisant une action commune, comme « s'assembler », « faire des festins », et fait ressentir également le partage présenté par cette demi-phrase symétrique : « donner le cœur et le recevoir », renforcé aussi par la position des deux verbes, embrassant le nom « cœur », symbole de l'amour. Ces passages reflètent une union parfaite avec la nature. La simplicité et la naïveté sont mises en valeur :

[...] les jeunes filles ornées de fleurs, & les jeunes garçons les [les Dieux] celebrient par leurs danses, & par les accords d'une Musique champêtre : on faisoit ensuite des festins, où la joye ne regnoit pas moins que la frugalité : c'étoit dans ces assemblées que parloit la nature naïve : c'est là qu'on apprenoit à donner le cœur, & à le recevoir : c'est là que la pudeur virginale faisoit en rougissant un aveu surpris, mais bien-tôt confirmé par le consentement des peres : & c'est là que les tendres meres se plaisoient à prévoir par avance une union douce, & fidelle.⁶

La nature présentée dans la deuxième partie du conte diffère incontestablement de celle, présentée dans la partie des méchants Troglodytes, produisant des catastrophes, et la raison en réside également dans leur vie vertueuse, l'altruisme et la communauté. Les premiers Troglodytes égoïstes n'ont labouré la terre que pour leur propre besoin, ne tenant pas compte ni des autres, ni des variations climatiques :

On était dans le mois où l'on ensemence les terres : chacun dit, je ne labourerai mon champs que pour qu'il me fournisse le bled [...]. Les terres de ce petit Royaume, n'étoient pas de même nature ; il y avoit d'arides, & de montagneuses ; & d'autres, qui dans un terrain bas, étoient arrosés de plusieurs ruisseaux. Cette année la secheresse fut très-grande, de manière que les terres, qui étoient dans les lieux élevés, manquèrent absolument [...]. L'année d'ensuite fut très-pluvieuse ; [...] les terres basses furent submergées.⁷

Montesquieu insiste donc sur l'importance de la communauté, surtout dans un « petit Royaume », où les personnes, pour survivre, se voient obligées de recourir l'un à l'autre. Les Troglodytes justes ont retenu la leçon, vivant dans la communauté, ils ont également appris à apprivoiser la nature qui, loin de devenir leur ennemi, est devenue ainsi leur allié : « la terre sembloit produire d'elle-même, cultivée par ces vertueuses mains »⁸. Chez les Troglodytes, l'union de la communauté, heureuse du partage se laisse sentir par l'absence de la propriété privée : « les troupeaux étoient presque toujours confondus ; la seule peine qu'on s'épargnoit ordinairement, c'étoit de les partager »⁹. D'ailleurs, c'est justement l'apparition de la propriété privée qui cause l'envie, et ainsi la guerre entre les méchants Troglodytes. Albert Hirschmann note que Montesquieu, et avant lui aussi Spinoza, attirent l'attention sur le danger de l'appropriation des biens immobiliers, et surtout celle de la terre, « car la terre n'existe qu'en quantité limitée et au sein d'une même communauté tout ce qui sur le plan avantage l'un porte nécessairement

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, lettre 11, p. 163.

⁸ *Ibid.*, lettre 12, p. 165.

⁹ *Ibid.*, lettre 12, p. 168.

préjudice à l'autre »¹⁰. C'est le cas précisément des méchants Troglodytes, comme nous avons pu le constater précédemment.

Chez le peuple Troglodyte juste nous découvrons l'altruisme qui se découvre à travers les actions, les tâches qu'ils ont choisies d'accomplir pour le plaisir d'autrui :

[...] il me semble que ma sœur a du goût pour un jeune Troglodite de nos parens ; il faut que je parle à mon père, & que je le détermine à faire ce mariage.¹¹

[...] il faut que j'aie y planter deux arbres, afin que ces pauvres gens puissent aller quelque fois se reposer sous leur ombre.¹²

Toutes ces tâches des bons Troglodytes leur procurent du bonheur, et sont également l'illustration de leur vie vertueuse et laborieuse.

Pourtant, chez les Troglodytes, l'homme n'est pas naturellement vertueux, il le devient grâce à l'éducation. Les pères Troglodytes présentent aux jeunes les vices des premiers pour éviter que les enfants ne les reproduisent « [...] toute leur attention étoit d'élever leurs enfants à la Vertu : ils leur représentoient sans cesse les malheurs de leurs compatriotes, & leur mettoient devant les yeux cet exemple si touchant »¹³. L'exemple est un moyen très important de persuasion, qu'emploient volontiers les Troglodytes : « la Vertu, bien loin de s'affaiblir dans la multitude, fut fortifiée au contraire par un plus grand nombre d'exemples »¹⁴. La leçon de morale fait appel non pas à la raison des enfants, mais à leur sensibilité. C'est ainsi que l'apprentissage se traduit par des verbes renvoyant à la sensibilité, comme « représenter », « mettre devant les yeux » qui traduisent une visualisation, ou encore le toucher par le verbe « faire sentir » et l'adjectif « touchant ». La construction symétrique, rythmique produit ainsi un effet sur l'ouïe qui facilite également l'apprentissage « l'intérêt des particuliers se trouve toujours dans l'intérêt commun ; que de vouloir s'en separer, c'est vouloir se perdre ; que la Vertu n'est point une chose, qui doive nous coûter ; qu'il ne faut point regarder comme un exercice pénible ; & que la justice pour autrui, est une charité pour nous »¹⁵. Cette idée renvoie au cadre de l'histoire, à la formule introductive du conte, exprimée par Usbek à l'attention de Mirza : « il y a certaines verités qu'il ne suffit pas de persuader, mais qu'il faut encore faire sentir ; telles sont les verités de Morale »¹⁶. La vertu n'est pas un devoir, « un exercice pénible »¹⁷, mais vient de soi, sans « coûter »¹⁸. C'est une vertu naturelle et facile. L'intérêt particulier, loin de s'opposer à l'intérêt collectif, se confond absolument avec ce dernier, et outre le sens

¹⁰ HIRSCHMANN, Albert O., *Les passions et les intérêts*, Paris, PUF, 1980, p. 71.

¹¹ *Lettres persanes*, lettre 13, p. 169.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, lettre 12, p. 165.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, lettre 11, p. 161.

¹⁷ *Ibid.*, lettre 12, p. 166.

¹⁸ *Ibid.*

d'intérêt collectif et de la vertu apparaît également la notion de « justice », inconnue aux premiers Troglodytes, car les personnes de la première génération « étoient si mechans & si féroces, qu'il n'y avoit parmi eux aucun principe d'équité, ni de justice »¹⁹.

Mais pour éviter que le malheur des premiers Troglodytes ne se reproduise, le peuple intègre leur contre-exemple dans leurs chants, pour encore mieux les intérioriser, mettant en opposition les deux générations, présentant la vertu comme condition du bonheur : « ils chantoient les injustices des premiers Troglodites, & leurs malheurs ; la Vertu renaissante avec un nouveau Peuple, & sa félicité »²⁰.

La nécessité de l'éducation pour la vertu est une idée qui est par ailleurs reprise dans la suite de l'histoire des Troglodytes que Montesquieu n'a pas publiée et qu'il a recueillie dans les *Pensées*²¹. Montesquieu y continue la réflexion arrêtée au moment de l'élection d'un roi. C'est un courtisan qui insiste sur l'importance de l'éducation : « Vous connoissez, seigneur, la baze (sic.) sur quoy est fondée la vertu de votre peuple, c'est sur l'éducation²². » Et c'est précisément avec l'élection du roi et avec l'accroissement de la population que l'éducation prend de l'importance pour la vertu.

Montesquieu accentue l'importance de la vertu également par sa répétition. Le mot « vertu » et ses divers synonymes reviennent treize fois tout au long de l'histoire des Troglodytes justes, souvent associé au mot « bonheur » dans une même phrase « ils menoient une vie heureuse, & tranquille : la terre sembloit produire d'elle-même, cultivée par ces vertueuses mains »²³, ou encore « Le jeune Peuple qui s'éleva sous leurs yeux s'accrut par d'heureux mariages : le nombre augmenta, l'union fut toujours la même ; & la Vertu, bien loin de s'affoiblir dans la multitude, fut fortifiée au contraire par un plus grand nombre d'exemples²⁴. »

Cependant, comme le note Jean Ehrard, « exilé politique, Usbek sait bien malgré l'apologue des Troglodytes que le bonheur n'est pas sous tous les régimes la récompense de la vertu »²⁵, il mène une réflexion sur le rapport entre le bonheur et la vertu, sur le plan individuel et politique. Par le lien extrêmement fort entre ces deux notions, l'auteur fait l'apologie d'une vie douce, en harmonie avec la nature, qui est en effet une peinture « en négatif » du monde contemporain, car :

La nature ne fournissoit pas moins à leurs desirs, qu'à leurs besoins : dans ce païs heureux la cupidité étoit étrangere ; ils se faisoient des presens, où celui qui donnoit,

¹⁹ *Ibid.*, lettre 11, p. 162.

²⁰ *Ibid.*, lettre 12, p. 167.

²¹ MONTESQUIEU, Charles Secondat de, *Pensées, Le spicilège*, Paris, Laffont, 1991, pensée 1616, p. 507-511, reproduite également dans l'édition critique des *Lettres persanes*.

²² *Ibid.*, Annexes, p. 602-603.

²³ *Ibid.*, lettre 12, p. 165.

²⁴ *Ibid.*, lettre 12, p. 166.

²⁵ EHRARD, Jean, *L'invention littéraire au XVIII^e siècle : fictions, idées, société*, Paris, PUF, 1997, p. 21.

croyoit toujours avoir l'avantage : le Peuple Troglodyte se regardoit comme une seule famille.²⁶

Le partage, la réciprocité et l'unité sont les clés de la force de ce peuple. Montesquieu souligne par l'exemple de ce peuple l'importance des valeurs réelles, comme la solidarité : « On alloit au Temple pour demander les faveurs des Dieux ; ce n'étoit pas les richesses, & une onereuse abondance ; de pareils souhaits étoient indignes des heureux Troglodytes ; ils ne sçavoient les desirer que pour leurs compatriotes²⁷. »

L'auteur accentue le caractère utopique du peuple, en plaçant l'histoire dans l'antiquité, rappelé aussi par le terme non-marqué « Temple », à la différence de « l'église ». Le parallèle entre les heureux Troglodytes et les habitants de la Bétique de Fénelon a été remarqué dès la parution des *Lettres persanes*, cependant une comparaison entre les deux œuvres s'impose. Comme le rappelle Henri Coulet, en parlant de l'influence de Fénelon :

[...] sensible aux beautés de la nature, invitant les hommes à être naturels, leur proposant le rêve d'un âge d'or, d'une société heureuse et juste, l'auteur de *Télémaque* a été reconnu par les philosophes comme un de leurs précurseurs. [...] Son influence s'est exercée sur tous les écrivains qui ont voulu donner une forme imagée à leur pensée, intéresser le cœur en même temps que l'intelligence.²⁸

Montesquieu connaissait bien et appréciait l'œuvre de Fénelon, qu'il estimait dans ses notes de lectures comme « plein de solidité et agrément, le style en est enchanteur, c'est le rival de l'Odyssée »²⁹. Les deux œuvres « antiquisantes » présentent l'âge d'or perdu, d'un peuple mythique pour révéler le rapport entre le bonheur et la vertu, et en tirer une leçon de morale. *Les Aventures de Télémaque* ont été écrites par Fénelon en 1699, pour l'éducation du duc de Bourgogne, grâce auxquelles en plus d'acquérir une connaissance en mythologie, le lecteur peut, avec l'élève royal, apprendre également l'art de gouverner, l'art de la guerre, mais aussi les divers mœurs. Non seulement la thématique, mais aussi le style et les pensées véhiculées prouvent que Montesquieu a puisé dans *Le Télémaque* de Fénelon pour écrire son conte sur les Troglodytes.

Le pays des Troglodytes montre des ressemblances avec la Bétique aussi bien du point de vue géographique que par le caractère vertueux et pacifique de ses habitants. Les deux ouvrages dépeignent un âge d'or utopique. Bien qu'aucun des deux ne soit placé sur une île, l'endroit typique des utopies, tous les deux sont isolés des autres peuples voisins, ce qui est nécessaire afin de préserver leur vertu. La famille des Troglodytes survivant au désastre vivait « dans l'endroit du pays le plus écarté, séparés de leurs compatriotes indignes de leur présence »³⁰ ; dans la Bétique,

²⁶ *Lettres persanes*, lettre 12, p. 167-168.

²⁷ *Ibid.*, lettre 12, p. 167.

²⁸ COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 277.

²⁹ MONTESQUIEU, « Extraits de lecture annotés », *Œuvres complètes de Montesquieu*, sous la direction d'André Masson, Paris, Nagel, 1955, t. 3, p. 707.

³⁰ *Lettres persanes*, lettre 12, p. 165.

« la nature » a séparé les habitants « des autres peuples d'un côté par la mer, et de l'autre par de hautes montagnes du côté du nord »³¹. Les conditions géographiques et climatiques sont très semblables pour ces deux peuples utopiques, chez qui, grâce à la fertilité extraordinaire des terres, les deux peuples, très proches de la nature, formant une communauté patriarcale, vivent de l'agriculture et de l'élevage. Pour donner un modèle, le choix d'un peuple parfait est indispensable. Il s'agit d'un peuple archaïque, qui vit dans une société patriarcale, sans Etat, ni lois, avant la construction monarchique. C'est la parole des aïeux et la vertu qui remplacent les lois. Les deux textes sont caractérisés par une forte imagerie de la pureté et de l'innocence, poétisant la vertu. Le peuple des deux œuvres présente également des caractéristiques très semblables, ils sont définis comme « chéri des Dieux », et caractérisés par leur vertu, leur justice et leur équité.

La fraude, la violence, le parjure, les procès, les guerres ne font jamais entendre leur voix cruelle et empestée dans ce pays chéri des dieux.³²

Un peuple si juste doit être chéri des Dieux.³³

Aussi bien Fénelon que Montesquieu, suivant la mode de la pastorale, lient la simplicité à la vertu et au bonheur du peuple, qui reconnaissent et mettent en relief les valeurs réelles comme l'amour, la famille et la communauté, et méprisent les valeurs artificielles, comme la richesse ou la vanité. Mais bien entendu, la peinture de ces peuples utopiques sert à pouvoir aborder la question qui préoccupe les deux auteurs, c'est-à-dire, le gouvernement idéal. Nous en pouvons donc tirer des maximes pour un monarque juste, ce sur quoi les deux textes se font écho, et traduisent un lien fort entre la liberté et le bonheur du peuple et du roi. Dans *Télémaque* nous lisons à propos du gouvernement de la Bétique : « Heureux celui qui n'étant point esclave d'autrui n'a point la folle ambition de faire d'autrui son esclave !³⁴ » Dans les *Lettres persanes* nous trouvons les paroles du vieillard que le peuple veut élire roi qui sont analogues à la citation précédente : « [...] comptez que je mourrai de douleur, d'avoir vû en naissant les Troglodytes libres, & de les voir aujourd'hui assujettis.³⁵ » Fénelon montre également à travers les habitants de la Bétique les vicissitudes, les difficultés et les dangers liés au gouvernement :

Quelle folie, disent-ils [les habitants de la Bétique, parlant des autres peuples], de mettre son bonheur à gouverner les autres hommes, dont le gouvernement donne tant de peine, si on veut les gouverner avec raison et suivant la justice ! Mais pourquoi prendre plaisir à les gouverner malgré eux ? C'est tout ce qu'un homme sage peut faire, que de vouloir s'assujettir à gouverner un peuple docile dont les dieux l'ont chargé, ou un peuple qui le prie d'être comme un père et son pasteur. Mais gouverner

³¹ FÉNELON, François, *Les Aventures de Télémaque*, édition présentée par J. Le Brun, Paris, Gallimard, 1995, p. 158-159.

³² *Ibid.*, p. 156.

³³ *Lettres persanes*, lettre 12, p. 166.

³⁴ FÉNELON, *Op. cit.*, p. 157.

³⁵ *Lettres persanes*, lettre 14, p. 171.

les peuples contre leur volonté, c'est de se rendre très misérable, pour avoir le faux honneur de les tenir dans l'esclavage.³⁶

Cette réflexion sur le gouvernement des sujets malgré leur volonté revient chez Montesquieu dans nombre de ses ouvrages, mais il attire l'attention dans le conte des Troglodytes sur le fait que la vertu doit être libre, car si elle est guidée et imposée par un tiers, elle perd sa valeur. « L'anarchie vertueuse n'est possible que dans les petites communautés, le lien social se dissout avec l'accroissement démographique qui rompt les relations de proximité³⁷. » C'est le cas des Troglodytes, qui se voient obligés de former un Etat et élire un roi pour les gouverner :

[...] votre vertu commence à vous peser : dans l'état où vous êtes, n'ayant point de Chef, il faut que vous soyez vertueux malgré vous ; sans cela vous ne sauriez subsister, & vous tomberiez dans le malheur de vos premiers Peres : mais ce joug vous paroît trop dur, vous aimez mieux être soumis à un Prince, & obéir à ses Loix moins rigides que vos mœurs [...].³⁸

La vertu est donc fortement liée à la liberté et à l'autodécision. Elle ne peut-être en aucun cas imposée, mais doit toujours dépendre de la décision de l'individu, et pèse de ce fait lourd sur lui.

La vertu est ainsi un concept primordial dans la philosophie politique de Montesquieu. Il l'illustre par le conte inséré des Troglodytes, dans lequel il présente l'évolution d'un peuple et la nécessité de la vertu pour former une société juste. Nous avons présenté par une analyse en parallèle l'influence de Fénelon et plus particulièrement de la Bétique sur l'histoire des Troglodytes, en insistant sur l'importance de la vertu, de l'altruisme et de la communauté pour créer un modèle d'une société utopique.

³⁶ FÉNELON, *Op. cit.*, p. 157.

³⁷ SPECTOR, Céline, *Montesquieu, Les « Lettres persanes » : de l'anthropologie à la politique*, Paris, PUF, 1997, p. 32.

³⁸ *Lettres persanes*, lettre 14, p. 171.

La catastrophe du sérail

Orsolya KOVÁCS

Les *Lettres persanes* de Montesquieu ont déjà été examinées de presque tous les points de vue possibles. La critique de la société et de la politique est le sujet qui a fait l'objet du plus grand nombre d'études. La forme épistolaire permet à l'auteur de varier les thèmes tout en maintenant entre eux un lien secret, celui de l'histoire du sérail. A quoi ce lien sert-il? On peut le considérer comme un thème populaire au XVIII^e siècle en raison de son exotisme. Cependant, si on examine de plus près son importance, on peut apercevoir que la présence du sérail reflète tous les événements de la société quotidienne. Toutes les communautés opprimées, indépendamment de leur situation dans une famille ou un pays, aspirent à l'indépendance, se révoltent et essaient de satisfaire leurs exigences.

Usbek incarne un despote qui gouverne sa famille comme un roi, mais qui, en même temps, critique le système despotique. Son caractère abonde en contradictions. Il nous présente les grands dogmes en matière de tolérance. Par contre, il exige une soumission totale de la part de ses femmes. Selon notre hypothèse, le comportement d'Usbek conduit les événements à la catastrophe. Pour prouver cette hypothèse, il faut étudier d'abord les lettres échangées entre Usbek et le sérail. Cette étude sera complétée par l'analyse du caractère des femmes et des eunuques.

Le sérail est considéré comme une micro-société : « Le sérail est un système qui est conduit, bien ou mal, par des eunuques et dont tous les membres, même le directeur, sont seulement des parties de la machine sociale existante¹. » Usbek se considère comme un homme libre, mais il est en réalité également prisonnier de son harem. C'est pourquoi l'histoire du sérail peut être considérée comme l'histoire de la jalousie².

Pour mieux comprendre le contexte, examinons les lettres du sérail. Trois points de repère peuvent être indiqués parmi ces épîtres : la lettre 20 sert à représenter le caractère tyrannique d'Usbek. La lettre 64 annonce les premiers signes de la catastrophe. Enfin, la lettre 148 est le commencement de la déchéance totale. Par la suite, nous regroupons les lettres du sérail autour de ces trois points de repère.

La première partie nous offre une image générale des liens familiaux et du comportement d'Usbek qui se présente comme un homme juste, philosophe et croyant. En même temps, on peut remarquer dès le début des contradictions dans son caractère. Dans la première lettre, il présente ainsi la cause de ses voyages : « Rica et moi sommes peut-être les premiers parmi les Persans que l'envie de savoir ait fait sortir de leurs pays, et qui aient renoncé aux douceurs d'une vie tranquille pour aller chercher laborieusement la sagesse »³. Mais dans la lettre 8 la vérité est révélée, la vraie cause de son départ est la persécution politique : « Je portai la vérité jusque au pied du trône : j'y parlai un langage jusqu'alors inconnu ; je déconcentrai la flatterie, et j'étonnai en même temps les

¹ SHKLAR, Judith N, *Montesquieu*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 1994, p. 49 (notre traduction).

² DAUPHINÉ, Claude, « Pourquoi un roman de sérail », *Europe*, février 1977, p. 89-96.

³ MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, Paris, Garnier, 1975, lettre 2, p. 12.

adorateurs et l'idole⁴. » Plus tard, on peut apprendre qu'en Perse la perte de la faveur du roi est égale à la peine de mort. Pour cette raison, Usbek a choisi les études et la vie solitaire. « Je feignis un grand attachement pour les sciences, et, à force de le feindre, il me vint réellement⁵. » Par contre, la lettre 20 nous présente une image sombre d'Usbek. Contrairement à ses déclarations précédentes, il se comporte comme un tyran par rapport à sa femme qui est soupçonnée d'infidélité. En recevant la lettre du chef des eunuques, il devient un tyran se comportant comme le roi qu'il a critiqué : « Vous m'avez offensé, Zachi [...] vous m'ôtez l'honneur, en vous exposant à des regards...[...] Vous me direz peut-être que vous m'avez été toujours fidèle. Eh! pouviez-vous ne l'être pas? »⁶. L'homme philosophe se transforme soudain non seulement en mari jaloux, mais il va plus loin : « Vous devez me rendre grâce de la gêne où je vous fais vivre, puisque ce n'est que par là que vous méritez encore de vivre⁷ ! » Il est devenu donc un despote qui exerce un pouvoir absolu sur sa famille de manière agressive et égoïste. Il considère les femmes comme des objets, comme les objets de sa richesse et les garanties de sa situation sociale puisqu'il ne les aime plus, comme il le déclare :

Ce n'est pas, Nessir, que je les aime : je me trouve à cet égard dans une insensibilité qui ne me laisse point de désirs. Dans les nombreux sérails où j'ai vécu, j'ai prévu l'amour et l'ai détruit par lui-même ; mais, de ma froideur même, il sort une jalousie secrète, qui me dévore.⁸

Selon Montesquieu, dans une société absolutiste, la présence permanente du gouverneur est essentielle. Si le souverain quitte sa place, le système se détruit⁹. Alors, la catastrophe devient prévisible.

Le deuxième point de repère est la lettre 64. Le chef des eunuques informe Usbek des problèmes : les femmes se disputent entre elles et le chaos règne dans le sérail. Les informations sur les événements arrivent de façon inattendue. Auparavant, la lettre de Zachi nous annonce la situation, elle se réfère aux problèmes entre les femmes. Dans les lettres des femmes on peut apercevoir le mécontentement et l'effort de liberté. La lettre de Zélis a un ton contestataire :

Dans la prison même où tu me retiens, je suis plus libre que toi : tu ne saurais redoubler tes attentions pour me faire garder, que je ne jouisse de tes inquiétudes ; et tes soupçons, ta jalousie, tes chagrins, sont autant de marques de ta dépendance.¹⁰

Cette soif de liberté n'est pas encore consciente et ne conduit pas encore les femmes à la révolte totale.

C'est dans cette partie des *Lettres persanes* qu'on peut prendre connaissance de l'histoire d'Ibrahim. Cette épisode vise deux aspects du sérail : premièrement il critique

⁴ *Ibid.*, lettre 8, p. 21.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, lettre 20, p. 49.

⁷ *Ibid.*, lettre 20, p. 50.

⁸ *Ibid.*, lettre 6, p. 18.

⁹ MONTESQUIEU, « L'Esprit des Lois », in *Œuvres complètes II.*, Paris, Gallimard, 1951, p. 292-297.

¹⁰ MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, lettre 62, p. 130.

l'autorité absolue et oppressive des hommes dans la famille. Mais en même temps, il ne rejette pas le système du sérail. Zulema, la narratrice imagine un paradis d'après le modèle de la société persane : la femme reçoit un harem, plein d'hommes, qui vivent pour son plaisir. Cet exemple sert aussi à présenter l'importance de la confiance en soi des hommes, de la confiance en général dans une famille, qui est le fondement des relations familiales. Usbek n'en a pas, ni en lui-même, ni en l'amour de ses femmes. La seule possibilité qui lui reste est la force de ses eunuques. C'est pourquoi il essaie de renforcer la garde du sérail. En même temps, dans ce contexte, on peut reconnaître un aspect tout à fait nouveau des femmes persanes : leur imagination cherche déjà à satisfaire avidement une soif de liberté. Par contre cette liberté ne peut pas s'imaginer sans l'autre sexe seulement les lois du sérail sont renversées et le pouvoir des eunuques est limité.

Le dernier tournant des événements commence par la lettre 147 dans laquelle le chef des eunuques nous informe du chaos total dans son harem. Sa lettre arrive aussi de façon inattendue en suivant les lettres politiques, mais en examinant profondément les événements et la situation des personnages du sérail, on peut mieux la comprendre. Dans les lettres précédentes du vieil eunuque, on peut découvrir l'âme et les sentiments cachés de ces personnages.

[Je suis] enfermé dans une prison, affreuse, suis toujours environné des mêmes objets et dévoré des mêmes chagrins [...] Malheureux que j'étais! [...] j'espérais que je serais délivré des atteintes de l'amour par l'impuissance de le satisfaire.¹¹

Les eunuques occupent une place ambiguë dans la société. A cause de leur « handicap physique », on ne peut les classer ni parmi les femmes ni parmi les hommes. C'est la cause du mépris des deux sexes. « Et qui êtes-vous, que de vils instruments que je puis briser à ma fantaisie ; qui n'existent qu'autant que vous savez obéir [...] »¹². La haine, le mal et l'insatisfaction transforment ces esclaves en êtres misogynes. Ils essaient de faire du mal à la femme pour venger autant que possible leur comportement dédaigneux. Ils installent un mur entre Usbek et ses femmes. Ils essaient de restreindre leur champ d'action et grâce à la distance territoriale, ils possèdent les mains libres pour dominer les femmes. Cette opposition permanente renforce encore la tension dans le sérail. Par contre, si on étudie plus profondément la place des femmes et d'Usbek dans cette situation, on peut constater que leur état actuel ressemble à celui des eunuques ; une vie faite d'insatisfactions, monotone et sans aucun sentiment qui les conduit vers l'effondrement total et la catastrophe¹³. Usbek, à cause de son égoïsme, ne fait pas attention aux sentiments de ses femmes, et aux conséquences de son absence: il les laisse enfermées dans « une prison » où il n'y a aucune possibilité pour une existence heureuse. De ce point de vue, le sérail devient comparable au monastère. A cause des étouffements physiques et psychiques, la manière de vivre et le célibat obligatoire, les membres des deux institutions rencontrent des problèmes similaires. L'insatisfaction, les peurs irrationnelles et la méfiance ont comme résultat la tension intérieure. Les moines

¹¹ *Ibid.*, lettre 9, p. 21.

¹² *Ibid.*, lettre 21, p. 51.

¹³ DELON, Michel, « Un monde d'eunuques », *Europe*, février, 1977, p. 79-88.

consacrent leur vie à Dieu, les femmes et les eunuques vivent pour Usbek. Avec le départ du maître, le sacrifice des femmes, tout comme l'existence du sérail devient inutile et, pour cette raison, ce système est voué à la catastrophe et à l'anéantissement final¹⁴.

Dans les quinze dernières lettres, les événements s'accroissent et la tension augmente. La lettre 147 présente le chaos terrible du sérail et marque en même temps le début de la catastrophe finale. Usbek ne peut plus régner sur les événements ni sur lui-même. Il se transforme en un tyran fou qui essaie de garder son pouvoir en voyant l'effondrement de son « empire ». Il doit prendre en compte son impuissance et les accusations de ses femmes :

A mille lieues de moi, vous me jugez coupable: à mille lieues de moi, vous me punissez. [...] Vous pouvez, à votre fantaisie, redoubler vos mauvais traitements. Mon cœur est tranquille, depuis qu'il ne peut plus vous aimer. Votre âme se dégrade, et vous devenez cruel. Soyez sûr que vous n'êtes point heureux.¹⁵

Puisque Usbek ne peut pas supporter l'infidélité de ses femmes et son propre échec, il s'effondre définitivement dans la lettre 155. La figure de Roxane personnifie la vengeance. Par son geste final, elle devient le symbole de la liberté féminine, de la résistance, par rapport à l'autorité absolue et au bonheur personnel. Sa déclaration finale prouve sans équivoque la culpabilité d'Usbek.

Comment as-tu pensé que je fusse assez crédule, pour m'imaginer que je ne fusse dans le monde que pour adorer tes caprices ? [...] j'ai pu vivre dans la servitude ; mais j'ai toujours été libre : j'ai réformé tes lois sur celles de la nature ; et mon esprit s'est toujours tenu dans l'indépendance.¹⁶

Usbek mentionne plusieurs fois que la soif de posséder détruit toujours les systèmes de communauté existants, pourtant, il se comporte pareillement avec son harem. À l'égard de ses femmes et concernant sa propre vie, il n'utilise pas son idéologie. La contradiction entre sa philosophie et ses actes, son incertitude sont projetées sur les membres du sérail et éveillent la méfiance et la jalousie. En raison de son égoïsme, il attend l'obéissance totale de ses femmes alors qu'il ne fait rien pour les rendre heureuses. Les emportements intérieurs qui provoquent la catastrophe viennent de la personnalité contradictoire d'Usbek. La structure du roman contribue ainsi à voir ainsi l'effondrement du sérail comme une vraie catastrophe.

¹⁴ SHKLAR, Judith N, *Montesquieu*, p. 43-65.

¹⁵ MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, lettre 158, p. 332.

¹⁶ *Ibid.*, lettre 161, p. 334.

Les figures féminines des romans épistolaires du dix-huitième siècle sont-elles libres ?

Anna POVÁZSAI

Pour l'analyse du comportement et de la manière de penser des figures féminines, dans les romans épistolaires du XVIII^e siècle, il est censé étudier la position sociale des femmes, ainsi que la réflexion et les exigences de leurs contemporains. Au siècle des Lumières, un changement important a eu lieu dans la réflexion sur les femmes comme en témoignent les ouvrages philosophiques et scientifiques – et en particulier médiacaux – de l'époque¹. Selon une étude sur le comportement humain :

L'idéologie des Lumières abolit toute distinction de rang entre les hommes, qui sont définis par leur appartenance à l'humanité. Tout être humain doué de raison est par définition un être libre.²

Malheureusement cette pensée reste théorique : à cette époque-là, la femme est dans une situation subordonnée dès sa naissance, d'abord c'est son père qui la commande, puis – après le mariage le plus avantageux arrangé par les parents – c'est son mari. On peut donc constater qu'au XVIII^e siècle, c'est seulement une femme veuve qui, pour la première fois dans sa vie, peut être libre.

Pour notre analyse, nous avons choisi trois figures féminines (la Marquise de M*, la Présidente de Tourvel et la Marquise de Merteuil) de deux romans épistolaires (Crébillon Fils, *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** et Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*)³. Nous les examinerons de deux points de vue : le premier, c'est de savoir ce que leur entourage pense d'elles, le deuxième, c'est de savoir ce qu'elles pensent d'elles-mêmes. Le roman de Crébillon étant monodique, il n'est pas facile de connaître l'opinion des autres de la Marquise de M*. L'auteur a pourtant trouvé une solution originale à ce problème : le roman commence par une épître liminaire qui nous permet de lire l'opinion d'une femme inconnue de la Marquise de M* : « une personne illustre par sa naissance, et célèbre par son esprit et par sa beauté »⁴. Elle parle de la Marquise comme « d'une femme spirituelle »⁵.

Il est plus facile de connaître l'opinion que la société qui entoure la Présidente de Tourvel forme d'elle : d'une part grâce à la correspondance de la Marquise de Merteuil et du Vicomte de Valmont, d'autre part grâce à la

¹ Voir sur le sujet HOFFMANN, Paul, *La femme dans la pensée des Lumières*, Genève, Slatkine Reprints, 1995, p. 242-258.

² BLÖSS, Thierry – FRICKEY, Alain, *La Femme dans la Société Française*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 1994, p. 23.

³ RIVARA, Annie, « Y-a-t-il des femmes des Lumières dans le roman du XVIII^e siècle ? », *Dix-huitième siècle*, 2004, p. 255-272.

⁴ CRÉBILLON, Fils, *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****, Paris, Nizet, 1970, p. 41. Pour cette analyse nous nous sommes servis de la préface de Jean DAGEN, p. 2-37.

⁵ *Ibid.*, p. 41.

correspondance de ses amies (Mme de Rosemonde et Mme de Volanges). L'opinion de la Marquise de Merteuil et du Vicomte de Valmont est influencée essentiellement par leur rivalité. Le Vicomte donne à la Marquise la meilleure image possible de la Présidente de Tourvel pour qu'il puisse surévaluer sa conquête aux yeux de la Marquise : « Vous connaissez la Présidente de Tourvel, sa dévotion, son amour conjugal, ses principes austères⁶. » Pourtant, la Marquise de Merteuil veut présenter Mme de Tourvel pire qu'elle n'est en réalité pour qu'elle puisse dévaloriser la conquête éventuelle de son rival. Elle déprécie, entre autres, le physique de la Présidente : « des traits réguliers si vous voulez, mais nulle expression : passablement faite, mais sans grâce »⁷. Elle déclare une seule bonne chose de la Présidente, mais ce qui sert à dévaloriser les succès du Vicomte : « Mais la vertu raisonneuse de Mme de Tourvel me paraît fort bien connaître la valeur des termes⁸. » En voyant que la Présidente résiste à ses essais, Valmont commence à apprécier les vertus de Mme de Tourvel. Il déclare son opinion des femmes en affirmant que « [la Présidente] a au moins le mérite d'être d'un genre qu'on rencontre rarement »⁹. La réaction de la Marquise de Merteuil est importante du point de vue des événements du roman : « J'exigerais donc [...] que cette rare, cette étonnante Mme de Tourvel ne fût plus pour vous qu'une femme ordinaire, une femme telle qu'elle est seulement¹⁰. » Elle voudrait que le point de vue de Valmont change car, dans ce cas-là, sa conquête n'aurait plus la même valeur. Les déclarations des amies de Mme de Tourvel insistent sur les qualités intérieures. Ainsi, Mme de Rosemonde écrit d'elle : « Rien ne doit être impossible à votre belle âme¹¹. » La lettre de Mme de Volanges, dans laquelle elle fait savoir la mort de la Présidente de Tourvel fait la louange de son caractère, formé pour ainsi dire par la religion et par son milieu :

Tant de vertus, de qualités louables et d'agréments ; un caractère si doux et si facile ; un mari qu'elle aimait, et dont elle était adorée ; une société où elle se plaisait, et dont elle faisait les délices ; de la figure, de la jeunesse, de la fortune ; tant d'avantages réunis.¹²

Quant à la Marquise de Merteuil, on peut connaître plutôt l'image qu'elle projette d'elle-même. Mme de Volanges écrit d'elle :

La seule Marquise de Merteuil fait l'exception à cette règle générale ; seule elle a su lui [au Vicomte] résister et enchaîner sa méchanceté. J'avoue que ce trait de sa vie est celui qui lui fait le plus d'honneur à mes yeux : aussi a-t-il suffi pour la justifier

⁶ LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Librairie Général Française, 2002, p. 53.

⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁹ *Ibid.*, p. 419.

¹⁰ *Ibid.*, p. 424.

¹¹ *Ibid.*, p. 326.

¹² *Ibid.*, p. 491.

pleinement aux yeux de tous, de quelques inconséquences qu'on avait à lui reprocher dans le début de son veuvage.¹³

C'est aussi Mme de Volanges qui utilise à propos de la Marquise des épithètes en complète opposition avec la vérité : « Mme de Merteuil, en effet très estimable, n'a peut-être d'autre défaut que trop de confiance en ses forces¹⁴. » La seule personne qui reconnaît la vraie Marquise est Prévan qui dit : « je ne croirai à la vertu de Mme Merteuil, qu'après avoir crevé six chevaux à lui faire ma cour »¹⁵. Donc aux yeux de la plupart des correspondants, la Marquise réussit à se montrer vertueuse en cachant ses liaisons.

Après avoir examiné l'opinion de leur entourage à propos d'elles, il est également intéressant d'observer ce que ces trois figures féminines pensent d'elles-mêmes, selon leurs propres lettres. La Marquise de M* se considère elle-même comme une femme mariée au début du roman et essaye de se comporter comme une femme vertueuse. C'est son principal argument aussi quand elle veut éviter la liaison avec le Comte. Elle le menace de raconter tout de leur relation à son mari : « je refuse toutes les lettres qui viendront de votre part, ou je les envoie à mon mari »¹⁶. Mais au cours du roman, sa conviction change totalement : elle finit par sous-estimer son rôle d'épouse et d'admettre à se considérer comme amante.

La Présidente de Tourvel, en écrivant sur elle-même, utilise souvent la notion de « femme honnête » (lettres XXVI., XXXVIII., XLI.). Elle préfère se démarquer des autres femmes : « Je n'ai pas la vanité qu'on reproche à mon sexe ; j'ai encore moins cette fausse modestie qui n'est qu'un raffinement de l'orgueil¹⁷. » Après son échec elle cesse de se caractériser par ces épithètes positives : elle se tient pour une adultère. Quant à la Marquise, elle ne présente qu'au Vicomte son image vraie. On peut connaître cette image dans la lettre LXXXI où elle raconte l'histoire de sa vie. En introduisant cette histoire, elle déclare : « née pour venger mon sexe et maîtriser le vôtre »¹⁸. Quand elle était encore jeune fille, elle n'avait pas participé aux conversations, elle avait seulement observé les autres. « Cette utile curiosité [...] m'apprit encore à dissimuler »¹⁹. En lisant des œuvres des philosophes et des moralistes elle a fait, ensuite, la connaissance de la morale de la société. Après la mort de son mari elle a formé son image consciemment : elle a créé quelques bavardages d'elle-même, puis elle s'est retirée et avec cette astuce elle a obtenu le titre de femme inaccessible. Si les autres ne la connaissent pas, c'est en effet par sa propre décision.

¹³ *Ibid.*, p. 65.

¹⁴ *Ibid.*, p. 115.

¹⁵ *Ibid.*, p. 205.

¹⁶ CRÉBILLON, Fils, *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****, p. 49-50.

¹⁷ LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, p. 161.

¹⁸ Presque toutes les études qui traitent des *Liaisons dangereuses* de Laclos consacrent une analyse à cette lettre « autobiographique » de Mme de Merteuil. Nous nous sommes servis de l'étude intitulée « Le dévoiement des Lumières », de MASSEAU, Didier, *Europe*, janv.-févr. 2003, p. 20-24. LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, p. 245.

¹⁹ *Ibid.*, p. 247.

Pour ce qui est de l'opinion des trois figures féminines à l'égard des amants, de l'amour et du désir, la manière de penser de la Présidente de Tourvel s'oppose à celle de la Marquise de Merteuil. La Marquise est libertine et elle méprise les exigences de la société, alors que la Présidente en accepte les règles. Elles représentent deux modèles de comportement extrêmes. Quant à la Marquise de M*, enfin, on peut observer une transformation radicale de sa manière de penser : au début du roman, elle ressemble à celle de la Présidente, mais, vers la fin du roman, elle est plus proche de celle de la Marquise de Merteuil.

En examinant la liberté des actions des figures féminines dans les romans épistolaires, il est également indispensable d'analyser la relation entre la femme et son mari. L'apparition du mari est différente dans les trois cas. Le mari de la Marquise de M* est fortement présent dans le roman. Tout d'abord, les amants doivent adapter leur rendez-vous suivant le programme du mari : dans ses lettres la Marquise présente en détail l'activité et les réflexions de celui-ci à son amant. Initialement, son amant, le Comte a été l'ami du mari de la Marquise, c'est là que la rencontre des amants prend son origine. Quand le Comte commence à faire la cour à la Marquise, elle se défend en disant qu'elle est mariée, mais le Comte lui oppose comme argument l'infidélité de son mari. Elle lui répond : « mon mari est un scélérat, un perfide, un infidèle: tout cela est vrai »²⁰. Ses arguments sont intéressants quand elle le dispense :

Il est des naturels pervers qu'on ne redresse pas ; [...] ; laissons-le donc s'égarer : le temps et la raison le ramèneront vers moi plus tôt que nous ne pensons.²¹

Elle déclare aussi qu'elle n'aime pas les hommes à cause de son mari : « il m'a dégoûtée d'aimer les hommes »²². Dans la quarantième lettre, la Marquise raconte son mariage à son amant. Elle affirme mépriser les hommes dès sa jeunesse :

[...] il m'avaient éclairée sur les ridicules des hommes, je les voyais sans plaisir et les entendais avec dégoût : les jeunes me paraissaient impertinents, et les vieux, incommodes ou vicieux. Je réfléchissais sur leurs façons avec les femmes et j'y trouvais toujours de quoi les craindre ou les mésestimer [...].²³

Elle sait que son mari la trompe régulièrement. D'abord, elle est fâchée, puis elle s'en distrait. Cet état dure jusqu'au moment où elle fait la connaissance du Comte. Sa confession montre aussi que les mariages arrangés par les parents mettent les femmes dans une situation malheureuse qui ne finit qu'avec la mort du mari. La Marquise s'est habituée aux adultères de son mari et, ayant elle-même un amant, ces adultères lui servent de prétexte. Elle raconte à son amant les aventures de son mari dans le détail, ainsi que les conseils qu'elle lui a donné. En observant sa relation avec son mari, on peut voir l'évolution de son opinion sur l'adultère qu'elle accepte graduellement.

²⁰ CRÉBILLON, Fils, *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****, p. 46.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 132.

Quant au mari de la Présidente de Tourvel, il ne joue pas un grand rôle dans le roman. L'auteur l'éloigne des événements : « Vous saurez donc que le Président est en Bourgogne, à la suite d'un grand procès²⁴. » Ce qui est important, c'est le fait qu'il existe. Mme de Tourvel « utilise » son mari – pareillement à la Marquise de M* du début du roman – comme un bouclier de défense contre les essais de conquête :

Chérie et estimée d'un mari que j'aime et respecte, mes devoirs et mes plaisirs se rassemblent dans le même objet. Je suis heureuse, je dois l'être. S'il existe des plaisirs plus vifs, je ne les désire pas ; je ne veux point les connaître.²⁵

Elle a un argument encore plus fort en reconnaissant que bien que ce mariage ait été arrangé par ses parents, elle l'a choisi volontairement : « je chéris les liens qui m'y attachent. Je pourrais les rompre, que je ne le voudrais pas ; si je ne les avais, je me hâterais de les prendre »²⁶. La différence entre la Marquise de M* et la Présidente est que cette dernière aime son mari (ou au moins elle en est convaincue) et qu'elle résiste aux conquêtes à cause de cet amour.

La Marquise de Merteuil écrit sur son mari dans la lettre LXXXI. Leur mariage a été arrangé également par leurs parents. Son mari est mort peu de temps après la célébration du mariage mais la Marquise n'en était guère triste : « je n'en sentis pas moins vivement le prix de la liberté qu'allait me donner mon veuvage »²⁷. Parmi ces trois figures féminines, elle est la seule personne libre.

Il est également intéressant de considérer les changements qui s'accomplissent dans la personnalité des femmes observées. C'est la Marquise de M* qui montre le plus grand changement. Essentiellement, elle a accepté la situation que le mariage lui a imposée, c'est-à-dire le fait qu'elle est subordonnée à son mari même si leur mariage n'est pas né de leur amour. Elle sait aussi que l'adultère n'est pas rare autour d'elle, mais – comme elle dit dans une de ses lettres – elle ne veut pas imiter ce modèle. En tombant amoureuse du Comte, ses sentiments triomphent sur ses mœurs et elle s'engage dans une liaison. On peut suivre ce changement concernant son opinion à l'égard des mœurs. La Marquise présente dans ses lettres plusieurs adultères, et le couronnement de ses histoires est celle de l'adultère de son mari. Elle le connaît en détail et le raconte à son amant.

Vers la fin du roman, sa réflexion sévère sur la fidélité conjugale se relâche et l'adultère devient presque une norme. La Marquise accepte l'adultère comme une auto-justification. Son opinion est fortement influencée par son comportement car tant qu'elle est fidèle, elle réproouve l'adultère mais au moment où elle devient infidèle, elle cesse de le condamner. Pourtant, dans son avant-dernière lettre elle écrit sur son sentiment de culpabilité, en reconnaissant que les aventures de son mari ne la dispensent pas du crime de l'adultère (c'est elle qui utilise le mot « crime » dans la lettre LXIX).

²⁴ LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, p. 53.

²⁵ *Ibid.*, p. 174.

²⁶ *Ibid.*, p. 175.

²⁷ *Ibid.*, p. 249.

Quant à la Présidente, elle persiste dans son avis moral jusqu'à la fin du roman. Elle résiste à ses passions naissantes jusqu'à ses derniers efforts, et son opinion ne change pas après son échec : elle se juge coupable et ne cesse de penser à son mari et au mal qu'elle lui cause. Même du point de vue de la morale, la Marquise de Merteuil est la seule femme libre parmi ces trois figures féminines. Elle ne laisse pas les mœurs assigner une limite quelconque à son comportement. Elle considère les mœurs du point de vue de l'apparence. Cependant, en dépit de sa réflexion libre, elle n'assume pas le rôle de femme immorale.

On peut conclure que les deux romans examinés reflètent la situation des femmes dans la société du XVIII^e siècle, c'est-à-dire que ce sont les hommes qui assignent une limite à la liberté des femmes : d'abord le père, ensuite le mari. Les femmes dans ces romans réalisent leur liberté à un niveau différent. La Marquise de M* transforme sa manière de penser concernant les normes morales selon le comportement de son entourage. La Présidente de Tourvel est une exception parmi les figures féminines observées : elle ne s'efforce pas de se comporter librement, la liberté pour elle n'est pas importante, elle accepte absolument les obligations du lien conjugal. Seule la Marquise de Merteuil, la veuve, réalise sa liberté, mettant de côté dans son comportement les règles morales établies par la société ; mais aussi son libertinage sera découvert et « puni » à la fin du roman. Ces femmes imaginées ont donc trouvé la possibilité de se comporter indépendamment de leurs maris mais elles ne peuvent pas tout de même pas négliger les exigences de la société.

La femme-victime dans deux récits des *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar

Rita KOMJÁTI

Les *Nouvelles orientales* sont un recueil de dix nouvelles d'inspiration extrême-orientale ou greco-balkanique. Les récits datent des années trente, de la « période grecque » de Yourcenar. A cette époque, l'auteur s'est rendue plusieurs fois en Grèce en traversant les Balkans. Elle a également réuni des ballades issues du folklore balkanique et oriental.

Dans les nouvelles d'inspirations diverses le sujet militant de la femme-victime apparaît comme un motif principal. Dans le présent travail nous aborderons ce sujet à travers l'analyse des nouvelles *Lait de la mort* et *Le dernier amour du prince Genghi*. L'héroïne du *Lait de la mort* incarne le modèle traditionnel de la mère. La jeune femme albanaise anonyme est une mère dévouée, « une créature riche de lait et de larmes dont on serait fier d'être l'enfant »¹. Le narrateur évoque le caractère de l'héroïne, idéal féminin, d'un ton nostalgique. Il souligne que ce type de femme n'existe plus. Il le met en contraste avec une gitane qui aveugle son fils volontairement et qui représente l'autre pôle extrême. Ce contraste éclatant entre la mère d'antan et la mère du présent nous incite à supposer que le narrateur, et à travers lui Yourcenar, a une vision très sombre de la mère. Cette vision pessimiste de la relation mère-enfant pourrait être d'ailleurs justifiée par le fait que la mère de l'écrivain est morte dix jours après sa naissance d'une infection puerpérale. Pascale Doré constate que l'œuvre de Yourcenar témoigne d'une forte négativité de la relation mère-fille ainsi que d'une rationalisation de la mort maternelle². Il est donc intéressant d'examiner la nouvelle intitulée *Le lait de la mort* sous cet angle.

La rationalisation et la distanciation du sujet se manifestent dans le rapport du masculin et du féminin. Ce rapport peut être observé au niveau du discours. Comme le remarque Brian Gill³, *Le lait de la mort* est un récit encadré. Le narrateur, un homme, raconte une légende relatée par les femmes albanaises, et le discours se trouve ainsi masculinisé. En effet, Yourcenar prend une distance par rapport à son récit. Selon Brian Gill, le narrateur intradiégétique, l'ingénieur, est en position de force, et la répartition des voix favorise les hommes. Néanmoins, la domination masculine est réduite puisque le narrateur ne raconte pas une histoire inventée par lui-même mais une légende colportée par les femmes des Balkans. En fin de compte,

¹ YOURCENAR, Marguerite, *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1963, p. 47.

² DORE, Pascale, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999, p. 20.

³ GILL, Brian « Féminité de Yourcenar », in *Marguerite Yourcenar, La femme, les femmes, une écriture femme ?*, Actes du colloque international de Baeza, (Jaén), 19-23 novembre 2002, textes réunis par Manuela Ledezma Pedraz et Rémy Poignault, SIEY Clermond-Ferrand, 2005, p. 69.

Gill remet même en question la masculinité du narrateur qui ne parle pas lui-même, mais emprunte sa voix aux femmes⁴. Par ailleurs, le cadre, « préface », pour l'histoire de la femme exemplaire est la création romanesque de Yourcenar. De plus, selon Brian Gill « les représentations du masculin et du féminin [...] ne viennent pas de la légende en soi »⁵. Nous supposons donc à juste titre que cette nouvelle lui permet d'exprimer sa position sur la question de la féminité telle qu'elle se présente à son époque. En effet, ce que le narrateur intradiégétique raconte, rime avec les propos d'une interview de l'auteur avec Matthieu Galey. Dans cet entretien, elle formule son opinion sur les « femmes-objets », non-pensantes et sur les excès des féministes de son époque⁶. En ce qui concerne le niveau du récit, nous voyons également un mélange et une inversion des rôles masculins et féminins. Brian Gill considère l'héroïne comme « une femme forte à caractères masculins »⁷. Dès le moment où elle reconnaît sa situation, elle décide d'agir et commande. En revanche, les frères sont faibles et incapables d'agir⁸. Le rapport du féminin et du masculin devient donc ambigu. Cette ambiguïté des voix et des rôles peut être prise pour signe du caractère problématique de la relation de Yourcenar avec la figure de la mère. De plus, elle soulève bien des questions à propos du problème de la femme victime, la mère sacrifiée.

Dans ses entretiens avec Matthieu Galey, Yourcenar « définit » l'essentiel du caractère féminin à propos d'une interrogation sur le féminisme :

Il y a des vertus spécifiquement « féminines » que les féministes font mine de dédaigner, ce qui ne signifie pas d'ailleurs qu'elles aient été jamais l'apanage de toutes les femmes : la douceur, la bonté, la finesse, la délicatesse, vertus si importantes qu'un homme qui n'en posséderait pas au moins une petite part serait une brute et non un homme. Il y a des vertus dites « masculines », ce qui ne signifie pas plus que tous les hommes possèdent : le courage, l'endurance, l'énergie physique, la maîtrise de soi, et la femme qui n'en détient pas au moins une partie n'est qu'un chiffon, pour ne pas dire une chiffé. J'aimerais que ses complémentaires servent également le bien de tous.⁹

En effet, nous pouvons constater que l'héroïne correspond à ce modèle esquissé. Ses traits dits masculins ne sont que positifs et servent à une sorte de compensation des points faibles de la femme. Dans cette nouvelle, les points faibles sont associés aux personnages masculins.

Cette femme parfaite est donc sacrifiée et elle se sacrifie. C'est justement son parfait caractère féminin qui rend son sacrifice nécessaire et inévitable. En ce qui concerne l'aspect du sacrifice, la jeune femme est victime d'une société masculine, mais impotente. Bien que ce soient les hommes qui sont censés construire la tour –

⁴ *Ibid.*, p. 69-75.

⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁶ YOURCENAR, Marguerite, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Bayard Editions, 1997, p. 272.

⁷ GILL, *Op. cit.*, p. 70-71.

⁸ *Ibid.*

⁹ YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, p. 273-274.

c'est à dire défendre le pays et servir le bien de la société – ils sont incapables de mener à bien leur entreprise sans l'assistance de la femme. Le traitement des femmes par leur mari prouve que nous nous trouvons dans une société patriarcale au sein de laquelle la femme se trouve soumise à l'homme.

Le second frère gagna sa tente de fort méchante humeur et ordonna rudement à sa femme de l'aider à ôter ses bottes. Quand elle fut accroupie devant lui, il lui jeta ses chaussures en plein visage et déclara : "Voici huit jours que je porte la même chemise, et dimanche viendra sans que je puisse me parer de linge blanc. [...]"¹⁰

Pourtant cette nouvelle suggère que les femmes arrivent à faire valoir leur volonté sous des formes cachées et que le vrai fondement de cette société est une femme. Il faut cependant ajouter que cette femme exceptionnelle ne s'intègre pas à la logique patriarcale. En effet, elle se situe au-dessus de ce système. Ceci se révèle par la manière dont elle se comporte envers son mari : « [...] toute la nuit, elle l'entendit pleurer contre son cœur. Mais la discrète jeune femme ne lui demanda pas son chagrin, car elle ne voulait pas l'obliger à des confidences, et elle n'avait pas besoin de savoir quelles étaient ses peines pour essayer de le consoler »¹¹. En fait, elle ne se comporte pas comme un membre de cette société, mais comme un être instinctif dont l'amour fait partie inhérente. Elle se sacrifie, puisque son sacrifice est nécessaire et puisque cet acte s'ensuit de la logique de l'amour maternel. Les limites entre l'acte social et l'acte instinctif s'effacent. D'une part, parce qu'elle assume le sacrifice à la vue de son mari mort, d'autre part, parce qu'au moment où elle reconnaît la nécessité de son sacrifice, elle ne pense qu'à son enfant, donc à l'avenir. Nourrir son enfant au sein est un acte instinctif, et les actes de cette femme sont soumis aux « intérêts » de son enfant. Elle est par conséquent la victime de sa féminité.

Le rôle de la mère s'élargit : l'acte du sacrifice présente un double intérêt (intérêt social et intérêt émotionnel), mais s'explique par une seule motivation, l'amour maternel. Etant donné que la tour dans laquelle la jeune femme est emmurée est un monument de la défense, le rôle que la femme joue ici est celui de la protection, élément essentiel du comportement maternel. L'enfermement de la mère dans une construction solide peut être conçu comme la perpétuation de la fonction maternelle au sein de la société. De plus, l'acte d'emmurer une femme dans la tour a une dimension symbolique. La tour est un symbole phallique, attribut masculin. Or, la femme est emmurée afin de maintenir une communauté essentiellement masculine. Cet acte est donc celui d'une reconnaissance du pouvoir féminin et la revendication surtout d'une autre symbiose, celle de l'union nécessaire du masculin et du féminin.

La deuxième nouvelle que nous nous proposons d'examiner est *Le dernier amour du prince Genghi*. Le prince, figure de Don Juan, pressent l'approche de la mort et se retire du monde pour mourir. Il regrette les beaux moments éphémères,

¹⁰ YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, p. 50.

¹¹ *Ibid.*, p. 51.

les amours passés. Une seule de ses amantes vient le consoler dans sa peine : la Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent. C'est aussi celle que le prince avait complètement oubliée.

Premièrement, voyons la nature de la relation que la Dame-du-village-des fleurs-qui-tombent entretient avec Genghi. Cette amante était :

[...] une ancienne concubine de moyenne naissance et de médiocre beauté ; elle avait fidèlement servi de dame d'honneur aux autres épouses de Genghi, et, pendant dix-huit ans, elle avait aimé le prince sans jamais se lasser de souffrir. Il lui rendait de temps en temps des visites nocturnes, et ces rencontres, bien que rares comme des étoiles dans une nuit pluvieuse, aient suffi à éclairer la pauvre vie de la Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent.¹²

Nous pouvons remarquer que cette femme malheureuse n'a jamais connu le bonheur avec le prince. En effet, elle a accepté son statut secondaire, son rôle subordonné et insignifiant dans la vie de Genghi. Son amour est désespéré et inconditionnel. Dominée psychologiquement par un homme infidèle, elle s'offre et devient victime de celui-ci.

Deuxièmement, nous pouvons constater qu'elle est tout aussi soumise au prince du point de vue social. Le prince se trouve sur le sommet de la hiérarchie sociale tandis qu'elle est « de moyenne naissance ». Puisque son statut social n'impose pas le respect au prince, elle est exposée à ses abus infidèles, et en plus, derrière le prince se trouve toute une société qui légitime son comportement. La femme est donc immolée non seulement à un homme infidèle mais aussi aux exigences d'une société masculine polygame.

Toutefois il est bien évident que l'héroïne n'est pas seulement la victime d'une société mais se sacrifie de bon gré pour son amant. Elle accepte toutes les infidélités pendant dix-huit ans. Finalement, son sacrifice n'est pas gratuit : c'est dans l'espoir d'être aimée un jour qu'elle l'assume, mais son geste de se sacrifier reste inutile.

En dépassant l'aspect social de notre sujet nous pouvons conclure que le sacrifice est vain et que l'histoire de l'héroïne est celle d'une chute. Elle échoue non seulement en tant qu'amante mais aussi en tant qu'individu.

La conclusion de la nouvelle est bien plus que tragique : elle atteint l'absurde tragique. Naoko Hiramitsu écrit dans son analyse :

Par son dénouement ironique et brutal, la nouvelle nous laisse en écho le cri tragique de la femme oubliée. [...] L'écho que nous laisse le cri de la Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent est une émergence irrésistible de la passion des femmes abandonnées. La souffrance de cette femme est élevée à la hauteur d'un archétype. En tant que femme, elle est complètement seule. En tant que figure littéraire, elle est reliée à toutes les femmes.¹³

¹² YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, p. 63.

¹³ NAKO, Hiramitsu, « Transfiguration de la femme dans "Le Dernier Amour du prince Genghi" », in *Marguerite Yourcenar, la femme, les femmes, une écriture femme?*, *Op. cit.* p. 256.

Nous sommes bien d'accord avec l'idée que la figure de cette femme soit un archétype. Toutefois nous ne la considérons pas comme une figure purement héroïque car – d'après Pascale Dorée¹⁴ – nous insistons sur l'aspect absurde du texte. Quelques éléments du texte évoquent la figure tragi-comique de la vieille amante qui, désespérée, part en quête grotesque d'amants. Un tel élément est le motif du déguisement. A la lumière du résultat des tentatives de « séduction », la description minutieuse du déguisement devient ironique.

Nous sommes dans l'absurde, car la quête du bonheur désespérée de la femme perd progressivement son sens et se heurte à la chute irréparable. La Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent montre bien que tout ce qui concerne cette femme, se dégrade et perd son sens ordinaire.

Bien que la Dame, dévouée, rende visite au prince, elle se trouve humiliée en inventant de différentes stratégies de « séduction » pour gagner l'amour du prince. En termes plus abstraits, son déguisement peut être conçu comme la réalisation matérielle de l'abandon de sa personnalité. Car il ne s'agit pas de se cacher provisoirement derrière un masque, mais d'abandonner et remplacer sa propre personnalité qui a été refusée par le prince, par un jeu de rôle. Le déguisement marque également la perte de sens de la quête du bonheur : l'héroïne, déguisée, ne retrouvera jamais le bonheur aux côtés du prince. Même si l'amour s'accomplit deux fois pour elle, la Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent n'est que spectatrice de cet accomplissement, parce que ce sont les femmes-fantômes, les rôles qu'elle joue qui sont acceptés et aimés par le prince.

De plus, l'accomplissement n'est que physique et n'atteint jamais la dimension spirituelle. Le rôle que l'héroïne joue dans la vie de Genghi se dégrade : pendant dix-huit ans, elle n'était qu'un objet de plaisir. Là, à la fin de la vie du prince, elle restera aussi un objet de plaisir, consolateur et ignoré. En effet, ce qu'elle voulait voir comme une quête du bonheur, s'est dégradée en une quête de volupté : elle n'a donc plus de véritable sens.

Par conséquent, tout l'amour de cette femme et toute sa personnalité se dégradent. Nous reprenons une idée de Loredana Primozych-Parslow sur le rôle et l'amour féminin. Selon elle, l'amour féminin est celui qui « apprend à se taire, à cacher derrière le silence des sentiments les plus profonds de chaque être. C'est un amour à sens unique, solitaire, marginalisé »¹⁵. Par ailleurs, elle accorde trois attributs aux femmes yourcenariennes : l'amour, la solitude, le silence. Ce qui était l'amour féminin silencieux pendant dix-huit ans s'est transformé en un amour désespéré et non partagé. Dans ce cadre conceptuel, la recherche de l'amour partagé s'interprète comme le déni des attributs féminins et ainsi comme une résurrection

¹⁴ Pascale Dorée écrit : « Le même trébuchement sur le sens littéral d'un mot sévit dans deux des *Nouvelles orientales* qui parodient jusqu'à l'absurde tragique la réification des amantes que nous avons vue ailleurs. La désobjectivation est totale dans "Le dernier amour du prince Genghi" », *Op. cit.*, p. 117.

¹⁵ PRIMOZICH-PARSLow, Loredana, « Marguerite Yourcenar, Le silence des héroïnes chez Marguerite Yourcenar », in *Marguerite Yourcenar, La femme, les femmes, une écriture femme?* *Op. cit.*, p. 171.

contre sa propre féminité. En effet, l'héroïne se voit obligée de sacrifier sa personnalité tout entière. Cet abandon de sa personnalité entraîne nécessairement la perte de sa dignité. Plusieurs fois humiliée par le prince, elle finit par sombrer dans la folie.

Nous pouvons conclure que l'héroïne de cette nouvelle est la victime de sa propre passion qui la mène à l'abandon de sa personnalité. La raison ne joue aucun rôle dans sa conduite. Elle soumet tout à la passion non-partagée et se dirige vers l'humiliation et vers l'auto-sacrifice inutile. Pourtant, nous pouvons aussi déduire de cette histoire que la communauté à dominante masculine n'offre aucune autre issue pour la femme que des actions humiliantes et auto-destructrices. Les héroïnes des deux récits incarnent deux types de femmes complètement différents. Cependant, le sacrifice s'avère inévitable pour toutes les deux. Le sujet du sacrifice apparaît finalement comme une problématique faisant partie de celle, plus vaste, de la relation – parfois profondément tragique – du masculin et du féminin.

La temporalité des tropismes de Nathalie Sarraute

Izabella LOMBÁR GOMBKÖTŐ

La question du temps est peut-être moins traitée en littérature qu'elle ne le mériterait. Pourtant, même si le concept du temps concerne plus la physique, la philosophie ou la psychanalyse, la représentation du temps est consubstantielle à la création littéraire. Dans le présent article, nous poursuivrons les voies de la temporalité fictionnelle parcourues par Nathalie Sarraute. S'agit-il de la représentation du temps – extérieur ou intérieur – dans son art d'écrire ? Nous tenterons de démontrer – d'une part par l'étude de ses essais poétiques, d'autre part par l'examen de ses textes de fiction – qu'il s'agit plutôt chez elle de l'évocation du temps et non de sa représentation.

La question du temps de la fiction est étroitement liée à celle de la mimésis, et à la mise en intrigue. Autrement dit, le rapport de la temporalité de la vie réelle et de la fiction peut être traité à l'intérieur d'un champ théorique encore plus vaste : celui du rapport entre réalité et fiction. Suivant le point de vue des théoriciens qui s'occupent du temps dans le récit, on pourrait dire que le récit est étroitement lié aux événements de la vie réelle ou de la vie intérieure. Ainsi la fiction ne ferait que réorganiser, reconstituer dans son univers propre soit les mouvements extérieurs du monde, soit les mouvements intérieurs du cœur des personnages : les pensées et les sentiments. Cette logique narratologique qui fait la différence entre réalité et fiction, a établi des interférences entre « fable » et « sujet »¹ « histoire » et « récit »², ou encore « récit » et « discours »³. Bref, la théorie de la double temporalité narrative, supposant une temporalité « normale », propre à la vie réelle et à l'histoire, et une temporalité propre à la représentation fictive, reste dans le cadre de la mimésis. Ainsi la temporalité de la représentation fictive se distinguerait de la temporalité de la vie réelle par un arrangement différent des événements selon Gérard Genette : l'ordre, la fréquence, la vitesse du récit porteraient la marque d'une manœuvre artistique. Dans son *Temps et récit*⁴, Paul Ricœur intègre également les faits événementiels dans une procédure mimétique qui les réorganise par un *muthos* (configuration) ou une *mimésis* (refiguration⁵) artistiques. La configuration ricœurienne du temps fictionnel ne diffère pas radicalement du « temps de récit » genettien. Ces opérations ou structures temporelles servent à faire revivre une action

¹ GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 10. Selon la terminologie des formalistes russes.

² GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 77. Selon la terminologie propre de Gérard Genette se référant à des théoriciens allemands.

³ MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 124 ; Groupe µ, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, p. 172. Selon la terminologie dont se servent volontiers les théoriciens de la littérature proches de la linguistique énonciative.

⁴ RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1984.

⁵ *Ibid.*, vol. II., p. 11-15.

au lecteur qui, par la rencontre du récit, a la possibilité de comprendre ses propres actions et les actions dans leur ensemble. Ces notions littéraires ne touchent pas profondément à la conception mimétique, mais la reformulent de différentes façons. Cette duplicité théorique entre réalité et fiction mène à l'idée d'une double temporalité narrative.

C'est le cas de la mimésis d'action. Mais Ricœur fait la différence entre cette sorte de représentation et la mimésis du personnage⁶. Cette dernière consiste en la représentation des pensées, des sentiments, du langage d'une figure fictive. Dorrit Cohn⁷ analyse en profondeur les possibilités de la mimésis du personnage, de la représentation de la vie intérieure, la mimésis du fond psychique des figures en fiction. Elle dit, suivant les pensées de la théoricienne allemande Käte Hamburger, que la représentation de la vie intérieure des personnages est la pierre de touche qui distingue la réalité et la fiction⁸. Le récit de fiction est le seul genre littéraire permettant de décrire le secret d'une personne autre que le locuteur. Mais cette conception, aussi bien que celle de la mimésis d'action, reste à l'intérieur d'une théorie de la représentation dans l'art, acceptant que la fiction ne soit autre que la mise en intrigue d'événements extérieurs ou intérieurs.

Ce point de vue sur la représentativité dans l'art est réprouvé par Nathalie Sarraute.

Il y a pour le romancier deux sortes de réalité.

Il y a la réalité que tout le monde voit autour de soi, que chacun pourrait percevoir s'il se trouvait en face d'elle, une réalité connue, ou qu'il serait aisément possible de connaître, une réalité qui a été prospectée, étudiée depuis longtemps, exprimée dans des formes elles-mêmes connues, reproduites mille fois et mille fois imitées.

Ce n'est pas cette réalité-là qui est celle à laquelle s'attache le romancier. Elle n'est pour lui qu'une apparence, qu'un trompe-l'œil.

La réalité pour le romancier, c'est l'inconnu, l'invisible.⁹

Elle fait, aussi bien que les littéraires et les linguistes, une distinction nette entre la réalité de la vie quotidienne, une réalité apparente, mensongère, inauthentique, et une autre réalité indéfinissable et souterraine. Elle appréhende la notion de la mimésis par la mise en intrigue dans un récit des événements de la vie réelle, avec tout ce qui correspond à cette « imitation » : avec l'imitation même du temps perçu dans la vie réelle. Il est évident que l'inauthenticité de la réalité entraîne l'inauthenticité du récit ainsi conçu. La représentation, notamment celle du temps, ne peut être authentique que dans le cas où elle concerne la face inconnue, invisible, inexprimable de la réalité. L'expression de l'inexprimable implique donc une toute

⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁷ COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (traduit de l'anglais par Alain Bony), Paris, Seuil, 1981.

⁸ COHN, *Op. cit.*, p. 19-20.

⁹ SARRAUTE, Nathalie, « Roman et réalité », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1644.

autre temporalité que la représentation, l'imitation de la vie réelle – extérieure ou intérieure. Selon Nathalie Sarraute, c'est le « présent démesurément agrandi » qui est le mieux capable d'évoquer ce monde souterrain de l'âme : « Le temps n'était pas celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi. » – écrite-elle dans *L'Ère du soupçon*¹⁰.

La poétique sarrautienne rejette la conception de la mimésis, non seulement la mimésis d'action, mais également la mimésis du personnage¹¹. Nathalie Sarraute, bien qu'elle ne dénie pas l'existence des sentiments, des impressions, des souvenirs, refuse l'idée de leur représentation, par la simple cause de leur caractère insaisissable. « Notre impression authentique s'était révélée comme étant à fonds multiples ; et ces fonds s'étagaient à l'infini¹². » Pour que l'on puisse exprimer, représenter un sentiment, il faudrait le connaître. La citation rassemble à nouveau la problématique de la représentation et de la temporalité. C'est à cause d'une infinité, de l'entrée de l'éternel dans notre temps défini et mesurable que l'on n'arrive pas à valoriser des procédés de recherches aboutissant à des fonds conceptualisables. Nous voilà à l'idée du « présent démesurément agrandi ». Ce présent, c'est le présent de l'infini, de l'atemporalité, de l'achronie.

Nous sommes, finalement, les témoins d'une décontextualisation de l'écriture. La temporalité suppose toujours une mise en contexte dans une linéarité du passé et du futur. Éliminant cela, il ne reste que le moment, le maintenant, un présent qui comprend aussi bien le passé que le futur. L'idée de ce « présent démesurément agrandi » n'est plus étrangère à la pensée philosophique non plus. Selon Gilles Deleuze, la seule dimension de la temporalité que l'homme est capable d'appréhender, c'est le présent. Il distingue trois sortes de temps présents : « le présent démesuré, déboité, comme temps de la profondeur et de la subversion ; le présent variable et mesuré comme temps de l'effectuation »¹³ : ces deux niveaux temporels appartiennent au Chronos. Le troisième temps présent, appartenant à l'Aiôn, est aussi vaste et profond que le premier temps présent de Chronos, mais il est le temps de la représentation. C'est l'instant esthétique, un moment sans épaisseur enveloppant l'acte artistique et tout ce qu'il enroule en lui-même. Cette conception deleuzienne : la décontextualisation temporelle du moment esthétique prend son origine dans un de ses livres précédents¹⁴, consacré à la lecture de la *Recherche* de Proust. La théorie de Deleuze sur les signes et la temporalité est importante par rapport à la notion de temps sarrautienne car ils recherchent tous les deux, par des moyens différents, un nouveau fondement de la représentation. Cette nouvelle théorie de la représentation peut engendrer une nouvelle conception de la temporalité basée sur le temps éternellement présent de l'art.

¹⁰ SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 145.

¹² *Ibid.*, p. 16.

¹³ DELEUZE, Gilles, « Vingt-troisième série de l'Aiôn », in *Logique du sens*, Paris, Édition de Minuit, 1969, p. 196.

¹⁴ DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

Deleuze donne un sens nouveau aux notions de la perception et de la représentation : l'homme a tendance à rapporter un signe à l'objet qui l'émet, attribuer à l'objet le bénéfice du signe. Il voit une impasse théorique en la volonté de l'intelligence à égaliser l'objet et le signe. Prenons l'exemple de l'interprétation littéraire¹⁵. Le critique qui interprète les signes en les rapportant à des objets, ne fait que les « désigner » ; il observe et décrit les signes et croit pouvoir trouver ainsi le secret de l'objet. Il confond ces significations intelligibles avec le vrai sens. C'est en détachant le signe de l'objet que Deleuze cherche à déconstruire la conception traditionnelle de la représentation mimétique. La logique de Gilles Deleuze est en résonance avec celle de Nathalie Sarraute. « L'art, en tant qu'il manifeste les essences, est seul capable de nous donner ce que nous cherchions en vain dans la vie¹⁶. » L'apprentissage de l'interprétation des signes nous entraîne à travers des déceptions causées par une fascination d'objets. Sarraute exprime différemment la même idée : la « triste myopie » d'une personne peut la forcer à « examiner de tout près chaque objet et [s'empêcher ainsi] de voir plus loin que le bout de son nez »¹⁷. Ils luttent contre cet « objectivisme » aveuglant et collectivisant. C'est la division du signe et de l'objet qui implique la différence permettant d'opposer l'homme à la collectivité et à l'objectivité ; c'est cette différence qui individualise l'homme, lui fournit « l'essence ». L'écrivain, aussi bien que le philosophe, parle de la « réalité inconnue » qui doit être exploitée par le romancier¹⁸.

Qu'est-ce qui caractérise donc la temporalité de ce signe esthétique décontextualisé, comment définir la temporalité de ce « présent démesurément agrandi » ?

Des mouvements à l'état naissant, qui ne peuvent pas encore être nommés, qui n'ont pas encore accédé à la conscience où ils se figeront en lieux communs, forment la substance de tous mes livres. Ils sont en constante transformation, en perpétuel devenir.¹⁹

Cette définition fait écho à celle de Gilles Deleuze, selon laquelle « le monde enveloppé de l'essence est toujours un commencement du Monde en général, un commencement de l'univers, un commencement radical absolu »²⁰. Le temps ici n'est pas un temps déployé, ayant des dimensions distinctes. Il est sans déroulement, sans rythme même. Le texte sarrautien respire de la fraîcheur d'un commencement de monde et ne cesse d'émettre des signes primordiaux²¹.

La représentation mimétique est donc soupçonnée par Nathalie Sarraute et attaquée théoriquement par Gilles Deleuze grâce à la décomposition de l'objet et du signe. La temporalité du signe décontextualisé est un moment à l'état naissant. C'est

¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹⁷ SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, p. 19.

¹⁸ SARRAUTE, *Roman et réalité*, p. 1644.

¹⁹ SARRAUTE, Nathalie, « La littérature, aujourd'hui », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1662.

²⁰ DELEUZE, *Proust et les signes*, p. 57.

²¹ *Ibid.*, p. 58.

cette esthétique du pur signe qui mène, selon Deleuze, à la refondation de la littérature. Mais Nathalie Sarraute, comme elle dit aussi, « n'est pas philosophe »²². Elle s'intéresse à la langue, à l'écriture en tant que romancier et non en tant que théoricienne. Quelles sont les formes dans lesquelles ces « mouvements à l'état naissant », ce « présent démesurément agrandi » apparaissent dans les textes sarrautiens ?

Le vrai thème d'une œuvre, selon Deleuze, n'est pas le sujet traité, conscient et voulu qui se confond avec ce que les mots désignent, mais les thèmes inconscients, les archétypes involontaires où les mots prennent leur sens et leur vie. La transmutation de la matière, le sujet spiritualisée et dématérialisé ne fait qu'un avec le « style ». Le style est donc métaphore, métamorphose²³. Sarraute voit également la possibilité de saisir le moment naissant, le signe sans contexte à l'aide non pas d'une mise en intrigue d'événements représentant un monde réel, imaginaire ou intérieur, mais par l'établissement d'un style.

[...] le mouvement par lequel l'écrivain brise la gangue du visible, fait jaillir ces éléments intacts, et neufs, les groupes, leur donne une cohésion, les construit en un modèle qui est œuvre même.

La structure de l'œuvre, le style de l'écrivain révèle la qualité de cet effort.²⁴

Le mouvement de l'effort anti-représentatif du « scripteur » est le mouvement du style. L'écrivain et le philosophe trouvent donc une solution langagière à de telles problématiques que la mise en intrigue, de sa représentation et de la temporalité de cette représentation. C'est le style qui rend possible l'apparition des « mouvements à l'état naissant » dans les textes littéraires. Comment la temporalité apparaît-elle dans les œuvres de fiction de Nathalie Sarraute au niveau du style ?

Son premier livre paru, les *Tropismes*²⁵, a été entièrement écrit à l'imparfait. L'imparfait est le temps qui « ne peut suffire à créer un ancrage temporel »²⁶. D'un point de vue linguistique, l'imparfait fonctionne dans le texte par rapport à d'autres temps verbaux, au passé simple ou au passé composé, créant avec eux un réseau référentiel et temporel cohérent. Sans l'appui de l'un de ces autres temps verbaux, l'imparfait, imperfectif, n'inscrit pas l'arrière-plan de l'autre temps du passé, mais signale l'inexistence de l'ancrage temporel. Pourquoi l'imparfait, et non pas le présent alors ? Le temps passé, dans l'écriture littéraire fonctionne comme un signal de fiction²⁷ ou comme un signal de l'entrée en fiction²⁸. L'auteure, dans son premier livre, souhaite rester à l'intérieur de cet univers de fiction, mais tout en critiquant son fonctionnement par l'utilisation autre du temps de passé. Ces tropismes à l'imparfait sont chacun des moments figés, des situations « de marécage » qui

²² SARRAUTE, *Roman et réalité*, p. 1643.

²³ DELEUZE, *Proust et les signes*, p. 60.

²⁴ SARRAUTE, *Roman et réalité*, p. 1644.

²⁵ SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

²⁶ HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *La stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, p. 84.

²⁷ *Ibid.*, p. 86.

²⁸ RICŒUR, *Op. cit.*, p. 110.

donnent pourtant l'impression d'une danse sur la lame de l'épée. Comme s'il y avait quelque chose qui menaçait à chaque instant de tout faire éclater²⁹.

Il est possible d'interpréter cet imparfait en tant qu'imparfait de rupture³⁰. Cette sorte d'imparfait apparaît dans la littérature après 1850, comme l'extension de l'imparfait d'arrière-plan. Il se distingue de l'autre sorte d'imparfait : celui-ci peut faire progresser le récit. Il se rattache à une étape précédente de la narration, et ouvre le terrain à l'étape suivante, représentant « une vue totalisante »³¹. L'imparfait de rupture serait ainsi la métaphore de la rupture même du texte dans le cas des tropismes. C'est lui qui « menace chaque instant de tout faire éclater ». Et c'est dans la vie du lecteur que le récit continue. L'imparfait de rupture du tropisme clôt l'étape du texte même, et ouvre la vie du tropisme dans l'existence personnelle du lecteur, l'impliquant ainsi intimement dans le for intérieur du texte et de son univers.

Le lecteur, sans cesse tendu, aux aguets, comme s'il était à la place de celui à qui les paroles s'adressent, mobilise tous ses instincts de défense, tous ses dons d'intuition, sa mémoire, ses facultés de jugement et de raisonnement : un danger se dissimule dans ces phrases douceâtres, des impulsions meurtrières s'insinuent dans l'inquiétude affectueuse, une expression de tendresse distille tout à coup un subtil venin.³²

Le texte lui-même n'est pas le produit des intuitions, des jugements ou de la mémoire de l'auteur. Il étale une situation figée devant le lecteur, marque sa propre rupture et c'est le travail mental du lecteur d'achever en lui-même le travail de juger, de se souvenir ou d'avoir des intuitions. Le texte n'a pas un rôle de représentation, mais celui d'évocation, de déclenchement et de commencement. C'est justement cet état d'entre-deux que l'utilisation conséquente, voire même acharnée de l'imparfait souligne à l'aide du style. Il ne s'agit pas de représentation temporelle d'événement, mais d'évocation, et c'est dans l'imaginaire du lecteur que le récit se termine.

Dans ses autres romans, Nathalie Sarraute utilise volontiers le temps présent. Ce n'est pas un hasard si son premier livre s'intitule *Tropismes* et non *Sous-conversations*. Les tropismes sont des états figés, qui évoquent non pas une ambiance mais une situation censée déclencher chez le lecteur une suite de mouvements intérieurs : souvenirs, jugements, intuitions. La sous-conversation, l'autre mécanisme poétique souverainement sarrautien fonctionne différemment. Elle focalise également sur des situations, mais elle tente d'en étaler les fonds multiples, les couches invisibles, les « strates » infinies. Dans *Planétarium*³³, le présent est le temps de la narration. C'est le temps verbal le plus apte à rendre des techniques narratives tels que le style indirect libre ou le monologue intérieur, employés abondamment dans ce roman. Sarraute utilise également les temps du passé, notamment le passé composé, l'imparfait et même le plus-que-parfait.

²⁹ SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, p. 120.

³⁰ HERSCHBERG-PIERROT, *Op. cit.*, p. 88.

³¹ *Ibid.*, terme d'Oswald Ducrot. In DUCROT, Oswald, « L'imparfait en français », *Linguistische Berichte*, n° 60, avril 1979, p. 11-12.

³² SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, p. 120-121.

³³ SARRAUTE, Nathalie, *Le planétarium*, Paris, Gallimard, 1959.

Elle sent qu'il la regarde, elle sait ce qu'il voit : elle le fait penser à un renardeau, à un petit animal des bois, sauvage, capricieux... Il regarde son nez charmant, un peu court, mais si fin, si droit, fraîchement poudré, duveté, doré... ses yeux deviennent plus sombres quand elle fixe quelque chose ainsi avec cette intensité... le bleu de vos yeux tourne au violet, vos yeux sont comme des violettes... le grand garçon blond qui avait l'air d'un Suédois lui avait dit cela, assis près d'elle sur le banc, se reposant, regardant les autres jouer...³⁴

Le temps de l'énonciation narrative reste le présent. Le narrateur se charge d'un psycho-récit³⁵ au présent : il présente les pensées du personnage féminin qui est en train de « lire » celles du personnage masculin. Le psycho-récit reprend le langage d'Alain, ses paroles retentissent presque mot par mot. Autant de transmissions ne pourraient se réaliser dans le cadre d'un réseau temporel au passé, ou alors ce récit au passé serait encore plus compliqué qu'au présent. Ce psycho-récit se poursuit, après la suspension typographique des trois points, par une phrase au style indirect libre³⁶ : « le bleu de vos yeux sont comme des violettes... », de nouveau au présent. C'est la suite de la parole du narrateur qui est uniquement au passé, notamment au plus-que-parfait, cette sorte de passé le plus proche de l'oralité, mais il n'y a que deux verbes à ce temps verbal. Le texte du narrateur se poursuit par des participes, cette forme verbale statique, plus proche « aspectuellement » du présent que du passé. Bref, lorsque Nathalie Sarraute s'intéresse dans ses romans à la sous-conversation, à ces couches verbales qui se posent infiniment l'une sur l'autre, elle a besoin du temps verbal le plus « élastique » possible, et c'est le temps présent. Quelles sont les « strates » de paroles qui se superposent dans ce petit extrait ? La parole du narrateur, la parole intérieure du personnage féminin, la parole intérieure du personnage masculin, la parole d'un garçon qui a l'air d'un Suédois. Le but de l'écriture n'est pas la représentation d'une suite d'événements ici non plus, mais l'évocation de cette abondance de sous-conversations.

La temporalité occupe une place primordiale dans les textes sarrautians, aussi bien dans ses essais poétiques que dans sa fiction. Sa conception du temps est étroitement liée à l'intention scripturale d'une non-représentativité. Cette intention est nettement développée dans ses écrits sur l'art, et peut se trouver une justification philosophique dans les pensées de Gilles Deleuze. Cette pratique littéraire non-représentative entraîne la nécessité d'une temporalité représentative toute particulière, notamment une temporalité marquée par « un présent démesurément agrandi ». Ce temps présent peut se manifester stylistiquement soit par les imparfaits « démesurément agrandis », engloutissant tout le texte et même le monde du lecteur, soit par les présents des différentes « strates » des sous-conversations qui se superposent. Les textes de Nathalie Sarraute offrent une évocation du temps et non pas sa représentation.

³⁴ *Ibid.*, p. 108.

³⁵ Terme de Dorrit Cohn, in COHN, *Op. cit.*, p. 25.

³⁶ Selon la terminologie de Dorrit Cohn : un monologue narrativisé, in COHN, *Op. cit.*, p. 38.

Le temps et la mémoire dans *Le testament français* d'Andreï Makine

Erzsébet HARMATH

Cette langue que ma mère appelait en plaisantant « ta langue grand-maternelle ».¹

Andreï Makine

Andreï Makine, écrivain franco-russe, appartient aux écrivains migrants francophones. L'œuvre de ces écrivains, qui se trouvent entre deux civilisations, deux époques, et deux cultures, témoigne des enjeux culturels qu'ils créent dans une société d'accueil qui n'est pas la leur et dont ils ne partagent pas la culture d'origine.

Avec Makine et les écrivains francophones, nous sommes au cœur de la « littérature mineure », laquelle selon la définition de Gilles Deleuze² « n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure »³. Dans leur étude, Deleuze et Guattari analysent la littérature mineure, qui a trois caractéristiques principales. Premièrement la déterritorialisation de la langue, qui arrive lorsqu'une langue dite mineure est utilisée comme langue de communication et langue d'écriture ; ensuite le branchement de l'individuel sur l'immédiat politique, quand le milieu social sert à « l'affaire individuelle »⁴ de décor et l'influence ; et enfin, la littérature mineure devient une affaire collective, l'écrivain devient le porte-parole du peuple, et la littérature sera chargée de l'énonciation collective produisant une solidarité active des gens. Ainsi la littérature devient « l'affaire du peuple »⁵.

Venus d'ailleurs, les œuvres littéraires subissent l'influence du nouveau lieu. Fulvio Caccia⁶ les appelle œuvres « migrantes » et non pas « immigrantes », car la formule « immigrante » lui paraît trop restrictive, mettant l'accent sur l'expérience et la réalité même de l'immigration, de l'arrivée au pays, de son installation difficile, ce temps assez long pour l'accoutumance alors que « migrante » insiste davantage sur le mouvement, la dérive. La rencontre des cultures qui se produit sur la terre choisie se manifeste particulièrement dans les textes littéraires où se lient langue, image et thématique du pays perdu et de la terre promise.

¹ MAKINE, Andreï, *Le testament français*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 17.

² DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure? », in *Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 29-50.

³ Ou autrement : « littérature migrante » selon la conception des écrivains immigrés définie lors du colloque *D'autres rêves*, Actes du Séminaire international du CISQ de Venise, (15-16 oct. 1999, textes réunis par Anne de Vaucher Gravili), Venise, Supernova, 2000.

⁴ DELEUZE – GUATTARI, *Op. cit.*, p. 30.

⁵ *Journal*, le 25 décembre 1911, p. 181. « La littérature est moins l'affaire de l'histoire littéraire que l'affaire du peuple ». *Ibid.*, p. 32.

⁶ CACCIA, Fulvio, « Les écritures migrantes entre exotisme et éclectisme », in *D'autres rêves*, *Op. cit.*, p. 75.

En tout cas, il y a une double influence, celle du lieu d'origine et celle du lieu d'accueil : lorsque les deux espaces exercent un effet l'un sur l'autre, ce sont deux univers complètement différents. Makine immergé dans sa nouvelle culture française voit sa culture d'origine russe modifiée devant l'obligation de s'adapter et, en modifiant sa culture, il modifie également la culture d'accueil. Son écriture enrichit la littérature qui l'accueille, l'investit d'images et de valeurs nouvelles et lui propose un autre regard sur elle-même. Makine se trouve dans l'entre-deux des deux cultures : il crée par son écriture une sorte d'utopie où le temps connaît une autre valeur.

Par la suite, nous nous pencherons sur la question du temps dans l'écriture makinienne. Pour ce faire, il est intéressant de comparer le roman d'Andreï Makine avec ceux de Proust, qui ont des points communs évidents comme l'affirment entre autres Margaret Parry et Ian McCall⁷. De même que Proust, Makine veut dominer le temps qui passe, il voudrait le saisir dans son essence. Mais comment dominer le temps qui suggère que la vie ne soit autre chose qu'une lutte permanente contre lui ? Dans *Le testament français* de Makine, la mort de la grand-mère du narrateur intervient d'une manière inattendue et inacceptable pour le narrateur. Elle est morte avant que son petit-fils ait pu la voir après sa fuite en France. Il s'agit là de la force destructrice, du travail transformateur du temps dans la vie des héros, dans leurs corps, leurs âmes, dans les relations humaines. Pourtant il y a plusieurs conceptions sur le temps qu'il faut considérer pour l'analyse. Selon Bergson, le temps a essentiellement deux visages : l'un est extériorisé, c'est celui qui est mesurable, que la montre nous indique ; l'autre est la durée réelle, c'est-à-dire la durée de certains événements qui ne sont pas mesurables avec la montre, leur importance est pourtant si grande qu'ils survivent dans nos mémoires. Ce deuxième est le temps réel. Alors que Bergson ne distingue pas la mémoire volontaire et involontaire, selon Proust, indépendamment de la mémoire volontaire, il existe une capacité humaine plus riche, c'est l'aptitude d'évoquer des souvenirs à la simple vue des objets connus, à la dégustation d'un gâteau ou à l'ouïe d'un nom connu. Ce processus ne dépend pas de notre volonté, et ne peut pas être commandé non plus, c'est soudainement et par hasard qu'il nous envahit et nous laisse nous réjouir de ces moments. Cependant, dans son étude sur Proust⁸, Gilles Deleuze propose une théorie sur la conception du temps chez Proust qui est opposé à celle que nous venons de présenter. Selon lui, dans le roman de Proust il ne s'agit pas seulement de souvenirs, mais de « la recherche de la vérité »⁹. Deleuze explique la signification de cette recherche : nous avons à faire à un processus d'étude, qui contient des signes qu'il faut interpréter.

⁷ PARRY, Margaret, « Instants perdus, instants éternels : Makine, le Proust russe de son temps ? », in Andreï Makine, *La Rencontre de l'Est et de l'Ouest*, textes réunis par Margaret Parry, Marie-Louise Scheidhauer et Edward Welch, Paris, L'Harmattan, 2004 ; McCALL, Ian, *Proust's A la recherche as Intertext of Makine's Le Testament français*, *Modern Language Review*, Southampton, vol.100, n° 4, 2005, p. 971-984 [<http://eprints.soton.ac.uk/37845/>] (date de la consultation : le 25 janvier 2007).

⁸ DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires, 1970, p. 7.

⁹ *Ibid.*, p. 10.

Cette recherche, cet itinéraire se cache dans l'œuvre makinienne aussi, c'est l'initiation du petit garçon à la culture française, l'histoire de sa formation comme écrivain, que les trois épigraphes du roman signalent :

[...] c'est avec un enfantin plaisir et une profonde émotion que, ne pouvant citer les noms de tant d'autres qui durent agir de même et par qui la France a survécu, je transcris ici leur nom véritable [...]

Marcel Proust, *Le temps retrouvé*

Le Sibérien demandera-t-il au ciel des oliviers, ou le Provençal le klukwa ?

Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*

Je questionnais l'écrivain russe sur sa méthode de travail et m'étonnai qu'il ne fit pas lui-même ses traductions, car il parlait un français très pur avec un soupçon de lenteur, à cause de la subtilité de son esprit. Il m'avoua que l'Académie et son dictionnaire le gelaient.

Alphonse Daudet, *Trente ans à Paris*¹⁰

Selon Makine, seul l'écrivain a le pouvoir de recréer le temps, de l'anéantir, de le dominer par les mots. Il est le seul à pouvoir transfigurer la réalité, c'est-à-dire de la voir telle qu'elle est. Écrire est un choix métaphysique, une transfiguration, un investissement total. L'écrivain maîtrise le temps qui passe, il doit faire percevoir l'éternel dans le transitoire. Makine veut recréer un temps, comme l'a fait Proust au début du XX^e siècle. Proust montre dans *Le temps retrouvé* comment l'art réussit à dépasser, à transcender le temps. La littérature est la forme accomplie de l'existence, chez Proust aussi bien que chez Makine. Dans l'interview parue dans la revue *Lire*, Catherine Argand interroge Makine. Les propos de l'écrivain aident à comprendre le rôle du temps dans *Le testament français*. La question est de savoir si on écrit des œuvres, est-il possible de retrouver le Temps ?

Le trouver oui, peut-être, tout simplement. Ce roman [*Le Testament français*] je l'ai porté en moi pendant quinze ans, je l'ai écrit pendant un an et demi et il peut être lu en trois heures. Ne trouvez-vous pas vertigineux ? Il y a des planètes dont la densité est si lourde qu'une allumette fabriquée avec leur matière pèserait six tonnes. Vous ne pourriez pas la soulever. Il y a de matières différentes dans l'univers. Eh bien, c'est pareil avec le temps. Et c'est ce dont la littérature se mêle...¹¹

Le temps joue un rôle fondamental dans le roman de Makine dans la mesure où c'est lui qui définit la structure de l'œuvre, son caractère, et son style aussi. Sur un balcon suspendu au-dessus de l'immensité sibérienne, un petit garçon russe, le narrateur du roman, écoute sa grand-mère française, Charlotte Lemonnier lui racontant le Paris de son enfance. Au fur et à mesure que se déroule son récit, la France émerge de la steppe, telle une Atlantide¹². C'est la France du début du XX^e, où tout a une autre valeur qu'au temps où le narrateur écoute sa grand-mère lui raconter des souvenirs.

¹⁰ MAKINE, *Le testament français*, p. 3.

¹¹ ARGAND, Catherine, « Andreï Makine », *Lire*, février 2001 [www.lire.fr] (date de la consultation : le 25 janvier 2007).

¹² MAKINE, *Le testament français*, p. 49.

Et pourtant, le petit garçon fait sien ce continent perdu, la France-Atlantide, cette France des temps jadis, comme il fait sienne « la langue grand-maternelle ». Saison après saison, le narrateur écoute sa grand-mère en aspirant toutes les nouvelles informations, tous les petits détails. Les vieux journaux sortis d'une malle évoquent, entre autres, la visite officielle de Nicolas II et d'Alexandra, chaleureusement reçus par le président Félix Faure.

Charlotte découpe les croquis journalistiques et collectionne ces reflets éphémères de la réalité. Car, elle trouve qu'avec le temps ces moments éphémères acquièrent un tout autre relief, comme les pièces d'argent teintées de la patine des siècles. Charlotte a raison : ces articles découpés de la France du début de siècle aideront l'enfant à se former une image de leur Atlantide. Ce pays n'existe que dans leur mémoire. Or la vérité est disparate, indéfinissable, le cœur a ses « intermittences » selon la formulation de Proust, ses périodes d'oubli succèdent aux éblouissements du souvenir. Makine vit aussi ces « intermittences » de sa mémoire, car la mémoire volontaire s'efface devant la mémoire involontaire qui agit sournoisement à l'insu du narrateur. Makine cherche à élucider une vérité, telle qu'elle se révèle à lui rétrospectivement en remontant le cours du Temps. Le temps passe et ses photos jaunies ne préservent que les moments privilégiés. Makine veut préserver les instants éternels et l'éternité de ces instants en créant ses œuvres. Par son art, il montre le chemin vers le désir de durer, de la lutte de l'Esprit contre la fuite du Temps. Chez Proust ce phénomène apparaît sous le nom d'« effet de cathédrale », qui doit faire entrer en résonance les épisodes symboliques signifiants.

Lorsque le narrateur commence à écrire *Charlotte Lemonnier – Notes biographiques*, les notes biographiques de sa grand-mère, qui deviendra plus tard *Le testament français*, il lui paraît que vivant dans le passé de Charlotte, il n'a jamais ressenti aussi intensément le présent. C'est alors qu'il commence sa lutte contre le Temps. Il voudrait que Charlotte rentre de Russie en France. Puisqu'il ne peut pas encore retourner en Russie à cause des motifs politiques, il doit attendre. Pendant ce temps il aménage pour elle un appartement tel un musée improvisé. Le narrateur sait qu'il doit affronter la course invisible contre la mort. « Car Charlotte était à l'âge où chaque année, chaque mois pouvait être le dernier¹³. » Mais sa mort devient pour son petit-fils, inimaginable. Il est rempli d'une joie inconnue, il est sûr qu'elle ne va pas mourir. Il ne sait pas d'où vient cette assurance sereine, cette confiance étrange. Comme personne ne peut accepter la mort d'un être cher, lui non plus il ne peut pas se réconcilier avec cette idée. Ce sont toujours les instants éternels qui rendent la mort de Charlotte impossible : il n'a pas besoin de le démontrer, de l'expliquer, de l'argumenter. Il sait que ces instants ne disparaîtront jamais. Car la mémoire involontaire évoque la figure de Charlotte à tout moment, chaque meuble antique apporté dans la chambre aménagée à son honneur.

Un des derniers soirs de son attente, le narrateur se surprend à prier. Son destinataire est encore inconnu. Enfin il reçoit la lettre dans laquelle son désir est directement refusé. Ce n'est donc pas le temps qui risque de compromettre son

¹³ *Ibid.*, p. 318.

projet mais la décision du fonctionnaire. Puis le colis de Charlotte arrive à l'adresse destinée, chez l'écrivain. En ouvrant l'enveloppe il se dit avec un douloureux soulagement que ce n'est pas la décision du fonctionnaire qui a en fin de compte brisé son projet. C'était le Temps. Un temps pourvu d'une ironie grinçante et qui, par ses jeux et ses incohérences, nous rappelle son pouvoir sans partage¹⁴. Les dernières lignes du roman évoquent la figure de Charlotte. Pour le narrateur, elle est encore et toujours là, sa présence dans les rues assoupies à l'évidence discrète et spontanée, celle de la vie même. On pense toujours à la personne aimée, qui n'est plus et dont les phrases non prononcées nous manquent.

Le testament français de Makine veut conserver la mémoire des proches, des personnes aimées et triompher ainsi de l'oubli. À ce propos il convient d'évoquer la conception de Paul Ricœur¹⁵ qui distingue deux sortes d'oublis : l'oubli d'effacement et l'oubli de mise en réserve, ou survivance des images. Le premier signifie l'effacement de toutes les traces, celles dans le cerveau et dans les monuments. Puisque tout ce qui est trace peut être détruit, Charlotte a découpé les articles des vieux journaux pour qu'ils échappent à l'oubli. Mais puis c'est l'expérience inverse : le retour de certains souvenirs nous montre qu'on oublie moins qu'on ne le croit. Tout à coup on retrouve des pans entiers d'enfance, comme dans le roman makinien. Le narrateur se rappelle encore très bien des histoires enfantines et surtout de deux souvenirs.

Le premier souvenir se résume à quelques paroles d'une vieille chanson que Charlotte, sa grand-mère murmurait plutôt qu'elle se la chantait. Le second souvenir ne peut être daté, tant il est loin. Il s'agit d'une réminiscence prénatale, a-t-il cru autrefois. Cette image préservée dans sa mémoire n'est pourtant pas une réminiscence prénatale, venant de ses ancêtres français dont il était très fier, car il y voyait la preuve de sa francité héréditaire. En vérité c'était la promenade avec sa mère, sur le territoire du « camp de femmes ». C'était son tout premier souvenir d'enfance qui se clarifie en lui lorsqu'il devient adulte et lit la lettre de Charlotte. De ce côté, on peut parler de l'oubli de mise en réserve selon la terminologie de Ricœur, lorsque l'on n'oublie pas certaines choses : on les met seulement en réserve, car on ne s'en sert pas chaque jour. C'est une sorte de survivance des images qui restent dans notre mémoire, comme une boule de neige qui grossit à mesure qu'on avance.

Vu de l'Hexagone, la France-Atlantide n'est plus qu'un mirage pour le narrateur surgi de la steppe et engloutie par elle. C'est un fantasme qui, pour ne pas s'effacer tout à fait, a besoin du fantôme de Charlotte. La langue de la littérature, avoue le narrateur, est la seule langue commune dans l'univers qui puisse évoquer la « résonance des instants éternels et exceptionnels » et « l'éternité de ces instants »¹⁶. C'est dans ce sens que Makine écrit : « seules les œuvres créées au bord de la tombe ou bien d'outre-tombe resteraient à l'épreuve du Temps »¹⁷.

¹⁴ *Ibid.*, p. 335.

¹⁵ RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 536-589.

¹⁶ MAKINE, *Le testament français*, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 310.

La photographie une question de style ? Dialogue posthume entre Denis Roche et Roland Barthes.

Gyöngyi PÁL

« La photographie est la pensée de l'écriture rochienne »¹, écrit Philippe Dubois dans son étude publiée dans *L'acte photographique*. Denis Roche dans *La disparition des lucioles*² décrit justement ce rapport entre le travail poétique et la photographie.

Le chapitre intitulé « Lettre à Roland Barthes sur la disparition des lucioles » révèle le choix du titre du livre et introduit la notion du style. Denis Roche a écrit cette « lettre » après la mort de Barthes et rappelle les mots de Barthes à propos du style :

Je pense surtout à ce que vous m'aviez dit, en bas de ce même escalier où j'allais, quelques semaines plus tard, apprendre votre mort, qu'au fond « la seule vraie question concernant la photographie, c'était celle du style », et vous ajoutiez : « mais c'est trop tôt pour en parler ».³

Il est intéressant que Barthes soit revenu à la fin de sa vie à cette notion élaborée dans son premier livre de 1953, *Le degré zéro de l'écriture*. La notion de style chez Barthes est très complexe et ne signifie pas seulement un ensemble de moyens d'expression dont choisit consciemment ou inconsciemment l'auteur pour développer son œuvre. Barthes place la notion du style au-delà de la Littérature (« une sorte d'opération supra-littéraire », « hors de l'art »⁴) indissociable de l'expérience personnelle de l'écrivain qu'il entoure par un énigme en utilisant les mots : « secret », « magie », « rituel »⁵ :

[...] il [le style] plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière ; le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur (il faut se souvenir que la structure est le dépôt d'une durée).⁶

Pourtant dans *La Chambre claire* Roland Barthes rejette la notion du style en photographie en écartant la position de « l'Operator »⁷, du photographe. Adoptant la

¹ DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique*, Paris – Bruxelles, Nathan – Labor, 1983, p. 289.

² ROCHE, Denis, *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Etoile, 1982.

³ *Ibid.*, p. 154.

⁴ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p. 16-17.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma – Gallimard – Seuil, 1980, p. 22.

position du « Spectator »⁸, le regardant, il contemple les photos avec une approche personnelle qui ne lui fait retenir que celles qui l'affectent, qui le « pointent »⁹ :

[...] telle photo de Mapplethorpe m'induisait à penser que j'avais trouvé « mon » photographe ; mais non, je n'aime pas tout Mapplethorpe. Je ne pouvais donc accéder à cette notion commode, lors qu'on veut parler histoire, culture, esthétique, qu'on appelle le style d'un artiste.¹⁰

Il reste à jamais énigmatique ce que Roland Barthes a pu entendre plus tard par la notion du style en photographie, mais chez Denis Roche cette notion est bien présente.

Cette question du style chez Denis Roche semble s'effacer derrière les notions plus graves comme celles de la mort et du sexe, pourtant tout découle de cette notion-clef.

J'essayais de savoir où se plaçait la question du style, balançant entre l'idée d'« abîme » et celle de « réserve », et même dans l'échappée entre les deux. Je me disais que pour régler cette question du style, il faudrait pouvoir écrire un court essai.¹¹

Le livre, *La disparition des lucioles*, serait ce « court » essai qui tente de régler la question du style à propos de la photographie. L'« abîme » de la photo c'est celui qui s'ouvre sur le temps et l'espace, et la « réserve » contient le sens de dépôt, le fait de garder pour l'avenir. Contrairement à Roland Barthes, Denis Roche adopte bien la position du photographe, pratiquant lui-même cet art¹².

Le style de la photographie signale avant tout un rapport avec l'autoportrait, comme le « style » selon Barthes est la marque de « la mythologie personnelle et secrète de l'auteur »¹³. La majorité des photos de Denis Roche sont des autoportraits ou des autoportraits à deux avec sa femme, des photos de voyages prises avec un appareil sur trépied avec un déclencheur à retardement. La photo à retardateur lui permet d'être à la fois le photographe et le photographié qui se trouve « pris en photo ». L'emploi du déclencheur à retardement réduit au minimum la pose et la posture prises inévitablement devant un appareil et donne une image « vraie », car « au bout des 30 secondes vous ne savez plus où vous êtes niqui vous êtes »¹⁴. Selon Denis Roche la photographie est essentiellement autobiographique, « parce que de toute façon on se photographie soi-même quand on prend une photo. On photographie ce qu'on a regardé, donc on se photographie soi-même »¹⁵. La

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹¹ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 154.

¹² Contrairement à Roland Barthes il est également conscient de l'existence d'une histoire de l'esthétique photographique à laquelle il se réfère dans son livre *Le Boîtier de mélancolie. La photographie en 100 photographies*, Paris, Hazan, 1999.

¹³ BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 16.

¹⁴ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 74.

¹⁵ *Ibid.*, p. 73.

photographie par son principe est liée à un espace-temps précis et à un sujet précis, car derrière l'appareil il y a toujours le photographe. Un des chapitres de *La disparition des lucioles* s'intitule d'ailleurs : « Le surlendemain du style. La photographie est-elle un journal intime ? » et contient des photos de voyage en Egypte et la description des circonstances des prises de vues en forme de notes de journal intime. L'enjeu de ses photos est de déjouer la pratique photographique, le choix, l'intention esthétique, pour mettre en valeur l'instantané et le hasard, et démontrer la gravité et le poids de l'acte photographique.

L'acte photographique met l'accent sur l'instant dans lequel le photographe appuie sur le bouton, où s'ouvre l'obturateur pour engloutir les rayons de lumière reflétés par les êtres et les choses. Toute la part esthétique de l'image photographique provient de ce qui précède l'acte (le choix de l'appareil, de la pellicule, le choix du lieu et de l'instant, le cadrage) et de ce qui le suit (la révélation et l'agrandissement, le choix du papier photographique, les manipulations postérieures)¹⁶. La reconnaissance de l'acte comme principe de la photographie est bouleversante car l'acte lui-même ouvre un abîme de temps et d'espace. La mise en valeur de l'acte fait référence à Roland Barthes qui était le premier à insister sur le fait que « dans la photographie, je ne puis nier que la chose *a été là* »¹⁷. La photographie et l'écriture rochiennes jouent sur cet abîme, sur l'abîme de la mort auquel chaque photo fait face.

Le thème de la mort associé à la photographie remonte aux origines de l'invention photographique, aux croyances populaires de l'effacement de l'effigie par chaque prise de vue. Roland Barthes parle aussi de la mort que subit la personne photographiée, une mort et une transformation en objet : « la Photographie représente ce moment très subtile où, à vrai dire, je ne suis ni sujet ni objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet »¹⁸. Chez Denis Roche la mort engendre le style.

Dans une photo « on y passe » au sens populaire du terme, c'est-à-dire qu'on y meurt. On se signale à l'intérieur de la photo comme faisant partie du moment qui passe, qui est détruit, et donc on photographie cette destruction. La photo est un objet mortifère terrifiant.¹⁹

Le jeu de mots « on y passe » fait référence à la pratique photographique de Roche, le passage, l'aller et le retour devant l'appareil qui déclenche à retardement. Le produit de l'acte, l'image, est secondaire, c'est l'acte qui compte. « C'est ce que font tous les gens qui créent quelque chose. Les peintres, les écrivains, c'est leur grande obsession : signer leur passage²⁰. »

¹⁶ DUBOIS, *Op. cit.*, p. 7.

¹⁷ BARTHES, *La Chambre claire*, p. 120.

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 84.

²⁰ *Ibid.*, p. 73.

Toutefois au-delà du rapport avec la mort, selon Roche, il existe un rapport amoureux avec le réel, qui fait qu'on veut le toucher, le saisir et le dominer. L'acte photographique est constamment comparé à l'acte sexuel :

La photographie me paraît jouer avant tout comme instantané répétitif, qui doit être immédiatement répété dès qu'il a eu lieu. Cela a un rapport immédiat avec le temps, la mort bien entendu ; et du fait de cette condamnation au répétitif, cela a rapport immédiatement avec le sexe.²¹

A part la condamnation au répétitif, la photographie joue aussi sur la frustration, la montée de tension, puis sur le moment « où l'index recourbé et raide va appuyer sur le déclencheur » et enfin arrive le bruit de l'obturateur qui évoque « le bruit violent qu'on émet soi-même simplement par une pression »²².

Ce qui est le comble du malheur dans le rapport sexuel, c'est qu'il se termine et qu'il faut penser à la fois suivante. La photographie marche vraiment comme cela : plus on fait de photos, plus on s'aperçoit qu'il faut déclencher rapidement, successivement. [...] On essaye tout le temps de rattraper. Et pour rattraper ce qui est écoulé, il n'y a pas d'autre façon que de refaire exactement la même chose. L'instantané photographique c'est le coût ramené à la notion de temps.²³

Les photos de voyages, les photos à deux sont également le témoignage d'une histoire d'amour, « le marquage illimité, éternel, du territoire amoureux »²⁴. Ainsi Denis Roche publie plusieurs photos de chambre d'hôtel dans *Notre Antéfixe*²⁵, où il se prend souvent avec sa femme dans un jeu subtil de réflexion dans le miroir²⁶.

Le motif de l'amour apparaît également chez Roland Barthes. « Je crus comprendre qu'il y avait une sorte de lien (de nœud) entre la Photographie, la Folie et quelque chose dont je ne savais pas bien le nom. Je commençais par l'appeler : la souffrance d'amour²⁷. » Il ne peut approcher la photographie que par un choix affectif, et c'est grâce à la photo de l'être aimé, sa mère, qu'il trouve le noème de la photographie, le « ça a été ». Selon Denis Roche c'est la grande nouveauté de *La chambre claire* qu'« il a rendu possible quelque chose qui n'était le fait que des photographes eux-mêmes, ou du milieu photographique, c'est-à-dire un discours dont la théorie soit constamment affective »²⁸.

Le motif de la création selon Denis Roche c'est de faire face à la béance de la mort, mais il s'agit aussi d'une question de surface. C'est par l'envie de profondeur,

²¹ *Ibid.*, p. 71.

²² *Ibid.*, p. 77.

²³ *Ibid.*, p. 71 et p. 84.

²⁴ *Ibid.*, p. 75.

²⁵ ROCHE, Denis, *Notre antéfixe*, Paris, Flammarion, 1978.

²⁶ Ces chambres d'hôtel font penser aux photos de chambre d'amour de Bernard Faucon, même si ce dernier construit des univers tout à fait fictionnels où justement le corps, l'objet désiré est absent.

²⁷ BARTHES, *La Chambre claire*, p. 178-179.

²⁸ ROCHE, Denis, « Un discours affectif sur l'image », *Magazine littéraire*, (numéro spécial sur Roland Barthes) n° 314, octobre 1993, p. 66.

de pénétration que nous ressentons « la nécessité de disposer d'une métaphysique ou de son substitut, c'est-à-dire l'art »²⁹.

Ce défaut d'intérieur j'y vois la seule explication raisonnable de ma violence à pénétrer le corps d'une femme [...] de même, à frapper et refrapper du carbone sur le papier ; de mon obstination à présenter à tout bout de champ de la pellicule au réel.³⁰

Malgré l'envie de profondeur l'art ne propose à son tour qu'une surface, il « fait au réel sa peau »³¹, qui doit être à son tour scruter et palper, repris du rien. La même idée de la platitude est présente chez Roland Barthes :

Avec la Photographie, nous entrons dans la Mort plate. [...] L'horreur, c'est ceci : rien à dire de la mort de qui j'aime le plus, rien à dire de sa photo, que je contemple sans jamais pouvoir l'approfondir, la transformer. La seule « pensée » que je puisse avoir, c'est qu'au bout de cette première mort, ma propre mort est inscrite ; entre les deux, plus rien, qu'attendre ; je n'ai d'autre ressource que cette ironie : parler du « rien à dire ».³²

L'abîme du temps et de l'espace est inhérent à la photographie, « elle [la photographie] est et sera toujours la mise en abyme par excellence : elle est l'esprit qui regarde l'abîme, elle est un morceau de l'abîme tranché net, avec quatre angles droits terriblement coupants »³³, mais le style photographique et l'écriture de Denis Roche jouent constamment sur cette notion. La technique de mise en abyme se retrouve dans les photos et dans les textes. La majorité des photos de Denis Roche est annotée par la date et le lieu de la prise de vue, ce qui renforce le caractère autobiographique ou autophotographique du cliché. Le cadre spatio-temporel précis permet en outre de mettre en évidence l'abîme temporel qui s'ouvre entre les photos prises au même endroit mais à des années d'intervalle, comme celles de Françoise Peyrot, sa femme prise dans la même pose, où le corps et les changements dans la végétation du paysage marquent inévitablement le temps écoulé. « Je me dis aussi que ces photos sont comme des postillons de la mémoire, un léger bombardement aérien qui précède chacun de nous dans le courant de sa phrase infinie, au-delà de la mort des autres³⁴. »

Roland Barthes sans le nommer parle aussi de l'abîme de la photo. *La chambre claire* débute sur la réflexion à propos d'une photo du frère de Napoléon :

Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). Je me dis alors, avec un étonnement que depuis je n'ai jamais pu réduire : « Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur. »³⁵

²⁹ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 48.

³⁰ *Ibid.*, p. 49.

³¹ *Ibid.*

³² BARTHES, *La Chambre claire*, p. 145.

³³ ROCHE, *Le Boîtier de mélancolie*, p. 24.

³⁴ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 164.

³⁵ BARTHES, *La Chambre claire*, p. 13.

S'il se trouve des parallèles entre les notions qu'utilise Barthes à propos de la photographie et les notions rochiennes, le singulier dans l'œuvre de Denis Roche, c'est que ses réflexions sur la photographie influencent son style photographique et sa manière d'écrire.

La réserve, l'autre notion rochienne à propos du style, doit être entendue par le sens de dépôt. La photographie est un dépôt, un « dépôt de savoir et de technique »³⁶, une trace, une empreinte de lumière, « une intelligence qu'épuise une lumière »³⁷. Le procédé de la photographie passe par les phases de cadrage, découpage, prélèvement, dépôt et empreinte. Les écrits de Denis Roche procèdent aussi par dépôt de carbone par la machine à écrire, et par dépôt et assemblage dans une forme fixe des textes découpés. Son livre intitulé *Dépôt de savoir et de technique*³⁸ pousse jusqu'à l'extrême la technique de découpage. Le livre est constitué de dix-neuf textes, dix-neuf « dépôts », qui sont comme les photos soigneusement datées, et disposées dans un ordre chronologique. Certains textes comme le dernier dépôt intitulé *Je vous dois la vérité en littérature & je vous la dirai* procède par l'assemblage d'« une même longueur de texte – non pas un même texte, mais un même nombre de signes, une même longueur d'écriture déjà faite »³⁹. Le but de ses assemblages n'est pourtant pas un but esthétique, et il est vain d'en chercher le sens. « Ça consiste uniquement à provoquer un effet d'empilement de situations, de dits, d'événements, de pensées, de lieux, etc. C'est un découpage de lignes, c'est pas du tout un découpage de sens⁴⁰. » Pourtant certains mots découpés par l'exigence de la longueur de la ligne se voient conférer un nouveau sens, ainsi à l'origine à la troisième ligne de l'extrait de « Je vous dois la vérité en littérature & je vous la dirai »⁴¹ (ci-dessous) nous devinons « comme les autres » qui par la prononciation devient « homme les autres » sous-entendant que les écrivains sont pareils et autres.

elle s'endort à plat ventre couverte de sueur et je l'essuie¹
souvenir souvenir! lemon ice! lovely very nice! looky looky!²
omme les autres ». Il existe encore de nombreux écrivains (et³
ège social : C.T.I. 1, rue de Courcelles, 75008 Paris. 1^o L'av⁴
plume incongru » ou « timbale à tralala pour robustes gasters »⁵

Les numéros à la fin de chaque ligne renvoient aux « Notes et commentaires » qui suivent le texte dans lequel l'auteur indique d'où provient le fragment, ainsi que la date de l'annotation. Les lignes numérotées font penser à la Bible, mais ce n'est pas

³⁶ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 53.

³⁷ *Ibid.*, texte du rabat.

³⁸ ROCHE, Denis, *Dépôts de savoir & de technique*, Paris, Seuil, "Fiction & Cie", 1980.

³⁹ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 55.

⁴⁰ *Ibid.* p. 119.

⁴¹ ROCHE, *Dépôts de savoir & de technique*, p. 212. Nous reproduisons le texte en image insérée pour mettre en évidence la forme fixe, le moule avec lequel travaille l'auteur, où sont déposés des textes de même longueur.

un texte sacré, le texte ne dévoile que la procédure de la création. Le texte dans sa suite illogique devient illisible pour le lecteur, et les notes (voir l'extrait ci-dessous⁴²) n'éclairent pas non plus sa signification :

1. (*Samedi 16 décembre 1978.*) Extrait d'un carnet de notes en Sicile, à Taormina, le 23.7.73. J'ai opéré une légère contraction de la ligne d'origine, pour que l'espace de la ligne soit plus envahi de sens. Recul en somme, d'un mètre ou deux, avant d'appuyer sur le déclencheur. Il était bon que vous et moi nous soyons obligés d'en passer par là, dès l'entrée du « dépôt ». « Je vous dois la vérité... », etc. *Vu ?*

2. (*Même jour.*) Cri du vendeur de glaces devant le théâtre antique de Syracuse, la veille.

3. (*Mardi 19.*) D'une brochure intitulée « Le livre est un produit », émanation du Syndicat des Écrivains de Langue Française (S.E.L.F.). Syndicat professionnel n° 15937, comme il est notifié dessus.

4. (*Même jour.*) Le leur.

5. (*Même jour.*) Foucault sur Roussel. En guise d'antidote rhétorique. Blocage, coup d'arrêt qu'« encaisse » mal la ligne précédente. De ce même coup va procéder l'effet de style qui suit.

Les « Notes » contiennent pourtant plusieurs explications techniques qui renvoient à la photographie, comme la première ou la cinquième note. La fin de la première note par sa question « Vu ? » suggère que la vérité de la littérature ne doit pas être dite comme l'indique le titre; mais elle doit être vue et montrée. Le texte devient réellement un dépôt de savoir et de technique, un texte « abîmé » dans les notes techniques, dans les souvenirs personnels des fragments du journal intime et le réseau intertextuel qui le constituent.

Cette technique de découpage et d'empilement cache tout de même un choix, un assemblage qui rend le texte semblable à un montage. Philippe Dubois démontre la même tentation à propos de la photographie rochienne de « faire du cinéma en une seule image, qui serait comme un film, où tout se serait accumulé. Photo synthèse, si l'on veut, où la condensation cinématographique serait sensible »⁴³. Dans cette démarche la planche contact constitue une étape importante, car c'est sur la planche contact que s'opère le choix du cliché retenu.

D'une somme de 36 clichés, ou de 72 au plus, on ne retient que un ou deux tirages, mais dans un ou deux tirages se trouve à la fois globalisée et résumée la somme de tensions de tous les instantanés qui ont été pris. Il y a une sorte d'amplification de l'instantané.⁴⁴

⁴² ROCHE, *Dépôts de savoir & de technique*, p. 218.

⁴³ DUBOIS, *Op. cit.*, p. 299.

⁴⁴ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 75.

Sur la planche contact se jouent déjà des effets de répétitions spontanées ou voulues, des coupes en amorce des films, comme dans les textes découpés.

Toute l'écriture rochienne tourne d'ailleurs autour de la notion de la photographie. Dans ses livres il se crée un véritable aller et retour entre les textes et les photographies, un dialogue sur la photographie.

La lettre et l'image sont des lièvres levés en permanence, qui entretiennent ensemble des murmures d'en bas et des idées qui montent, avec, par moments, des saillies qui fusent diagonalement dans l'air, qu'elles vont et viennent sur place sans épuisement ni ralenti, se travestissant tour à tour au point de jouer à être chacune l'anamorphose de l'autre, préconisant le chahut de la présence, et peut-être rien d'autre.⁴⁵

Le procédé du va et vient dans la chambre photographique, ce « carré profus, volume de lumière et de forme contenues dans ce que le viseur découpe au-delà de lui-même »⁴⁶, l'enregistrement automatique, le va et vient entre les textes et les photos constituent une pratique « au-delà du principe d'écriture »⁴⁷, une révélation.

Pour ce qui est de la question du style, les notions d'abîme et de réserve ou encore de trombe et de cumul, de mouvement centripète et centrifuge déterminent toute la pensée rochienne. C'est tout de même dans l'échappé entre les deux que réside l'essence, dans la montée des circonstances, dans les 30 secondes de liberté et de vol du déclencheur à retardement. Dans le chapitre « Aller et retours dans la chambre blanche » la montée des circonstances rappelle les étapes de l'alchimie.

Quelle étrange traversée des chambres : d'abord la froide, qui précède le style, puis la forte, qui permet de faire le coup des épaules et de la nuque au réel ; et enfin la blanche, à l'intérieur de laquelle nous sommes souriants et amusés, conscients, dès que l'expérience aura été suffisamment répétée, que le lieu (c'est-à-dire ce que montre la photographie) est comme une contrepèterie du moment (autrement dit de ce qui se passe quand on prend la photo).⁴⁸

L'alchimie de la photographie rayonne sur l'écriture qui s'en empare pour devenir trace de l'expérience personnelle, du style de l'auteur.

Le confinement de l'écriture maintenue à distance du sujet [...] et à distance raisonnable de moi-même [...] [ces] éléments confluent comme une sorte de grand cube de signifiant : une chambre très forte où je peux enfin retrouver mon erre, mon style.⁴⁹

La beauté et la gravité de la photographie consistent dans sa double caractéristique d'entre-deux, qui est à la fois révélateur, en enregistrant la trace effective des êtres et des choses, et leurre, produisant une surface sans profondeur, à la fois produit d'un hasard et d'un choix intentionnel, à la fois document neutre et aboutissement artistique.

⁴⁵ ROCHE, Denis, *Dans la maison du Sphinx. Essais sur la matière littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 11.

⁴⁶ ROCHE, *La disparition des lucioles*, p. 14.

⁴⁷ *Ibid.* p. 57.

⁴⁸ *Ibid.* p. 18.

⁴⁹ *Ibid.* p. 14.

« Moi et la Toupie » Analyse de *Métaphysique des Tubes* d'Amélie Nothomb

Ágota SZŰCS

Je suis... Je vais... Je veux... On utilise souvent des formules pareilles mais est-ce qu'on sait vraiment de quoi il s'agit ? Qu'est-ce que c'est le « moi » et comment se forme-t-il ? Au quotidien, cette question est la chose la plus simple du monde : il y a le *moi* en tant que centre certain et inchangé, quelque chose dont l'essence réside dans son caractère d'être différent du reste, dont l'ensemble est ce que l'on appelle *le monde extérieur*.

Le roman autobiographique d'Amélie Nothomb, *Métaphysique des Tubes*, présente la question sous un nouvel éclairage. Il quitte les réflexions de l'adulte pour se tourner vers les expériences de l'enfant : c'est une œuvre qui a pour but de reconstruire et de faire voir le monde intérieur du narrateur qui a l'âge de trois ans. Le texte qui reprojette le film que les petits yeux ont vus nous donne, par ailleurs, la possibilité unique d'observer la naissance du moi.

L'auteur raconte sa petite enfance du point de vue d'un enfant de trois ans qui jette un regard en arrière sur sa vie. L'âge de trois ans, selon l'auteur, est une période très spéciale dans la carrière d'une petite personne : à deux, le monde est encore inconnu, à quatre, il n'est plus que de la répétition. Mais à trois ans c'est un miracle qui ne peut pas être reproduit, une suite de merveilles uniques et irremplaçables. Un enfant ayant trois ans ne connaît pas encore le retour ni le cycle des saisons, seulement l'existence de l'ici-et-maintenant. C'est ce moment-là que cette œuvre essaie de saisir et de comprendre, l'époque dans laquelle tous les miracles tombent dans les petites mains et aussi la période de devoir faire face au fait qu'il faille les perdre ; c'est le temps du premier printemps et du premier été, celui où l'on voit les fleurs en boutons éclore et éclater en mille couleurs, et enfin celui où l'on découvre que les splendeurs de l'été sont déjà les signes avant-coureurs de l'automne.

Connaître le monde et y trouver sa place : se définir c'est la tâche à accomplir dans la troisième année de sa vie. On accompagne l'auteur alors qu'elle nous montre les étapes de la période de sa vie dont elle garde le souvenir comme d'une « étape-d'être-Dieu ». Nous analyserons la formation du moi et la manière dont il trouve sa place par rapport au monde extérieur à travers l'analyse des trois motifs suivants : le caractère divin de l'enfant, le rôle du langage et le symbole de l'eau dans sa relation avec la notion du « Tube ». Ces trois motifs correspondent à trois échelons différents qui sont fondés l'un sur l'autre, mais qui se contredisent en même temps, pour atteindre enfin un état que l'on pourrait appeler « proche de celui qui caractérise un adulte ».

Au Japon, écrit Amélie Nothomb, l'enfant est considéré comme *Dieu*, jusqu'à l'âge de trois ans. Le petit Dieu se transforme au cours du roman de l'existant le plus passif au souverain le plus déterminé de son univers, et ces deux

figures divines s'unissent à la fin dans une troisième notion de Dieu qui les unit et leur donne un nouveau sens.

Au début du récit, Amélie Nothomb utilise la métaphore du Tube pour se référer à elle-même à l'âge de trois ans. Le Tube, c'est-à-dire la perfection. La satiété absolue. L'immobilité parfaite. L'existence infinie. Celui à qui rien ne manque... sauf le manque. Car l'absence, c'est la vie. Celui qui ne *veut* pas, ne bouge pas, ne pense pas, ne choisit pas, ne vit pas. Il existe, mais il ne vit pas : la vie, c'est quelque chose de plus. Paradoxalement, c'est le manque qui fait la différence entre les deux termes. Son pouvoir est le pouvoir de rester immobile, ses yeux sont sans regard, son univers ne connaît qu'un seul protagoniste : il n'y a personne d'autre que lui.

Le tube, c'est une membrane qui entoure l'espace, quelque chose qui encercle le rien, une matière qui est vide. Il n'est qu'une forme, une forme inchangée, laissée intacte par celui qui la traverse. Telles étaient les deux premières années de l'existence enfantine, une totalité sans mémoires, désirs ou manques. « Le pauvre Héraclite se fût suicidé s'il avait rencontré Dieu, qui était la négation de sa vision fluide de l'univers »¹ écrit Amélie Nothomb, faisant référence à l'idée fameuse du philosophe présocratique².

Puis, la narration change de l'impersonnalité du « il » au « je ». La perfection d'immobilité est tout de suite abandonnée, l'autocratie de l'existence est rompue, le silence du monodrame du film muet est fissuré par le langage... et tout cela pour une bouchée de chocolat blanc de Belgique. Le drame est connu depuis longtemps, ce sont seulement les décors qui prennent une forme plus actuelle : la pomme de la Bible pour l'un, une sucrerie pour l'autre.

Le moi est né, ainsi que la voix, la volonté, la mémoire, le passé, l'avenir, la conscience, et c'est le plaisir qui est responsable de tout cela. Dès le moment où la narratrice rencontre le plaisir, l'enfant-Dieu commence à vivre. Le Moi, c'est le siège, la cause et la conséquence du plaisir, et le monde extérieur – qui apparaît au moment où le moi se sépare de lui – est un paradis destiné à être au service des souhaits de sa souveraine toute-puissante.

Pourtant, contrairement à l'immobilité où il n'y a ni commencement ni fin, la vie des mouvements est une danse des extrémités, et on n'a pas le droit de choisir exclusivement le côté positif. Au moment où Dieu a abandonné l'existence pour connaître la vie, par la même décision, il a permis à la mort d'y entrer, et quand il a quitté la stabilité pour saisir le plaisir, son action a entraîné l'arrivée du premier changement. La lumière et les ombres, la voix et le silence, le chaud et le froid – les contraires ne peuvent pas exister l'un sans l'autre, ainsi la possession ne peut pas être imaginée sans la perte. Dieu a été chassé du paradis une deuxième fois.

¹ NOTHOMB, Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 14. (dans ce qui suit : NOTHOMB, *Métaphysique*)

² *Ceux qui descendent aux mêmes fleuves, des eaux toujours nouvelles les baignent.* HÉRACLITE [B 12] Pour les traductions françaises d'Héraclite nous avons consulté le site : http://www.philo.dokenstok.com/textes/heraclite_fragments.html. (Date de la consultation : le 18 février 2007).

L'enfant-Dieu est perdu. L'illusion perdue de la perfection et l'état de satiété solitaire ne peuvent plus être réhabilités, il est impossible de conserver le plaisir de la vie. Les deux formes de Dieu ont perdu leurs prérogatives divines : où est-ce qu'on peut retrouver la divinité ?

La réponse qu'Amélie Nothomb nous donne est la suivante : « Dieu, ce n'est pas le chocolat, c'est la rencontre entre le chocolat et un palais capable de l'apprécier³. » Ni l'existant en lui-même, ni le plaisir qu'il a chassé ne peuvent être divins. La troisième notion de Dieu, qui unit les deux dimensions d'auparavant dans une nouvelle perspective, est la rencontre des possibilités, dans laquelle l'objet et le sujet du désir se mêlent comme se fond le chocolat dans la bouche d'un enfant.

Le langage, en tant que manifestation de la relation entre le moi et le monde extérieur, exprime la notion que l'enfant se forme de soi-même et du monde d'une manière inséparable des phases de l'existence divine décrites plus haut.

A l'état initial l'enfant-Dieu ne connaît pas la verbalité. Il n'a rien à communiquer, il n'a pas de pensée, le besoin qui pourrait l'inspirer à parler n'est pas présent dans son univers, dans lequel il n'y a rien à nommer car il est le seul à y exister. Son immobilité exclut toute action verbale, tout comme la réflexion et la parole qui présupposent le mouvement, tant sur le plan mental, que sur le plan physique.

Si Dieu avait tout de même un langage, il répéterait un seul mot : « oui ». Comme il ne refuse rien, sa passivité peut être exprimée d'une seule manière, par le « oui » éternel. « S'il [Dieu] avait su parler, il eût répété sans trêve ce mot unique : « oui »⁴.

Au moment où Dieu goûte le chocolat et commence à vivre, il connaît une nouvelle perspective sur le niveau de la verbalité, des relations et de la mémoire aussi, et la parole devient un outil indispensable au cours de la quête des plaisirs. Comme l'enfant est décrit comme un magicien dans cette période de sa vie, le langage, qui est le plus important de ses outils, est caractérisé par des pouvoirs magiques. Car le rôle du langage n'est pas seulement de désigner, il a aussi une importance primordiale : il exprime l'essence des choses, il les fait naître. Nommer quelque chose – dans cette période – c'est l'annexer à nous-mêmes, régner sur lui, le comprendre, l'admirer, lui rendre hommage, le faire devenir une partie de nous.

Mais, dès que l'on aurait acquis l'expérience au cours de l'analyse des phases divines de l'enfant, la perte est inévitable. Le langage aussi, pensé tout-puissant auparavant, doit perdre de ses forces. Le narrateur se rend compte qu'il n'est pas capable de tout exprimer, il peut seulement faire des allusions aux choses les plus profondes : il ne peut pas transmettre les émotions qui nous sont les plus importantes.

A quoi sert-il alors, le langage, quand la passivité du « oui éternel » n'est plus suffisante à fournir des expériences souhaitées à son émetteur, et le langage quotidien ne semble pas capable d'exprimer les contenus les plus importants ?

³ NOTHOMB, Amélie, *Biographie de la faim*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 33.

⁴ NOTHOMB, *Métaphysique*, p. 18.

Le dernier des motifs que l'on analyse est celui de *l'eau*, examiné dans sa relation avec la notion du « *Tube* ». Le Tube, symbole dans le roman de l'existant pur et du jamais-changeant, caractérise l'état de l'enfant-Dieu avant qu'il ait connu le plaisir. Il est fixe et invariable mais vide à l'intérieur : sans le désir il n'est que la possibilité de la vie. Le changement, le mouvement, la vie, les merveilles et les luttes lui sont encore inconnus, la possession et la perte, la vie et la mort ne rompent pas le silence et la continuité de son existence. L'eau, dans cette période, n'existe pas.

Mais le nouveau-né, le Moi, après son premier rendez-vous avec le chocolat blanc, se jette dans la mer des plaisirs. L'eau sera l'objet d'une sorte de vénération religieuse, la source de la joie jamais tarie. Car l'eau, c'est la vie elle-même, la substance de la clarification, du changement, elle purifie le corps ainsi que l'âme.

La mer, c'est l'un des premiers mots que l'enfant-Dieu prononce. La mer, qui attire et effraie, qui est ludique et séduisante, l'infini qu'on peut toucher, signifie un coup de foudre pour lui. Y entrer est une fusion avec la nature, flotation extatique pendant laquelle le moi se fond dans l'univers fluide qui l'entoure : « L'eau en dessous de moi, l'eau au-dessus de moi, l'eau en moi - l'eau, c'était moi⁵. »

Mais l'eau, qui est sans couleur, sans forme, sans qualité, qui s'est, jusqu'ici, présentée comme un miracle, montre bientôt sa nature contraire à cette image agréable. Puisque si cette même eau avait pu revêtir une forme attirante et merveilleuse, forcément elle doit avoir un autre côté qui se compose d'invincibilité, d'imprévisibilité, d'obscurité effrayante, des profondeurs opaques. L'enfant s'est presque noyé la première fois qu'elle entre dans la mer. C'est aussi la proximité de l'eau qui entraîne sa deuxième rencontre avec la mort, la mort qui est déjà la suite de la décision consciente et volontaire de l'enfant et dont la scène se déroule à côté d'un petit lac plein de carpes :

Regarde donc. Regarde de tous tes yeux. La vie, c'est ce que tu vois : de la membrane, de la tripe, un trou sans fond qui exige d'être rempli. La vie est un tuyau qui avale et qui reste vide. [...] Il n'est plus cet écrin qui me protégeait, cet enclos de perfection. Il contient la mort. Entre la vie – des bouches de carpes qui déglutissent – et la mort – des végétaux en lente putréfaction –, qu'est-ce que tu choisis ?

Qu'est-ce qui te donne le moins envie de vomir ?⁶

Une tentative de suicide à l'âge de trois ans. Une tentative d'évasion de la vie, dont le moteur est le changement. Une révolte contre la perte inévitable des choses aimées, contre la fragilité, contre la mort : « je persiste à penser que la meilleure raison, pour se suicider, c'est la peur de la mort »⁷ – écrit la narratrice, pour justifier sa décision radicale prise à l'âge de trois ans. En flottant « entre deux eaux » elle a fait l'expérience de l'admiration de la beauté du monde et d'une paix jamais senties

⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁷ *Ibid.*, p. 152.

auparavant, tandis que la notion du « moi » devient de plus en plus vague et la troisième personne du singulier prend sa place.

Grâce à l'analyse du motif de l'eau dans le roman nous avons découvert les extrêmes qu'elle peut symboliser : du pouvoir divin le plus merveilleux jusqu'au marais mortel. Une idée d'Héraclite exprime cette dualité : « L'eau de la mer est la plus pure et la plus polluée ; pour les poissons potable et salubre, pour les hommes imbuvable et mortelle⁸. »

Notre question de départ était centrée sur la problématique du Moi et du monde qui l'entoure. Nous avons essayé de remettre en cause notre image initiale du monde en tant qu'être composé du moi et de tout le reste, séparé par un mur épais, qui ne peut, par définition, jamais être traversé. En arrivant à la fin de ce parcours, nous pouvons aboutir en conclusion aux paroles d'Héraclite : « tout est un »⁹.

Nous avons vu les différentes étapes qu'un enfant doit franchir après avoir été jeté dans la communauté de l'humanité, que nous avons démontrées à travers l'analyse de trois motifs soulignés dans la *Métaphysique des Tubes* d'Amélie Nothomb.

L'analyse de ces motifs a montré une période de développement où l'enfant représentait d'abord l'existence pure, l'exclusion totale du monde extérieur. Puis l'enfant-Dieu est devenu la vie elle-même, la personnification du verbe « vouloir ».

Finalement, on a vu que ni l'un ni l'autre de ces états n'était vivable : une conclusion qui est la conséquence inévitable de la nature du moi et du monde et de la relation qui existe entre eux. Le moi n'est pas capable de trouver ce qu'on pourrait désigner divin, ni sans le monde (dans l'état qui exclut le changement), ni en vivant selon les principes de domination et de séparation (dans la lutte de la vie qui désire posséder).

Dieu réside dans la réconciliation des pôles extrêmes, et cette vérité est applicable, d'une perspective plus élevée, à nos questions primordiales : ainsi Dieu se manifeste à travers le moi qui existe en tant que point d'intersection de la vie des mouvements et de l'existence qui le précède et qui reste immobile après qu'il [le moi] ait disparu, pour jamais. Le Moi qu'on essaie de comprendre n'est alors autre chose que la danse de la stabilité de l'éternité avec le « toujours-naissant » et « constamment-mourant », la vie. L'instant de « l'ici-et-maintenant », qui est né et qui est contraint à continuer à vivre par le plaisir.

Celui qui symbolise, dans le roman, le mouvement cyclique de bouger et de rester en même temps, c'est la merveille de la toupie qui étonne le petit enfant. La toupie qui, lorsqu'il commence à tourner, permet de voir une image : et cette image unit en elle-même la dualité des extrêmes, créant un moment unique qui ne peut pas être répété, qui se constitue de l'éternel et du mortel. Alors le « Moi » et le « monde extérieur » ne sont pas des notions compréhensibles en elles-mêmes, ils se créent et s'impliquent l'un et l'autre. Le moi est le centre, la cause et la conséquence du

⁸ HÉRACLITE [B 61]

⁹ *A l'écoute, non de moi même, mais du Logos, il est sage de reconnaître que tout est un.* HÉRACLITE, Fragment [B 50].

plaisir. Il soude l'existence éternelle et la vie toujours changeante, et en tant que leur unité il représente quelque chose qui est plus que leur somme : comme en regardant le mouvement cyclique de la toupie en rotation, on a l'impression de la voir stagnante, ce qui est un phénomène qui unit un objet (la toupie) et le mouvement de rotation, créant ainsi de ces deux possibilités quelque chose de différente en qualité : l'image.

Les étapes principales de la création d'un corpus bilingue aligné

Ágoston NAGY

Introduction

L'alignement ou l'appariement automatique de deux textes consiste à mettre en correspondance chaque unité logique de l'un des textes avec une unité de l'autre qui en comprend la traduction. Dans la plupart des cas, ce sont les phrases ou les mots qui sont alignés ou appariés, mais il est également possible de mettre en correspondance des syntagmes. Cependant, ce qui est le plus courant et utile, c'est l'alignement de phrases, c'est-à-dire la mise en correspondance d'une (ou de plusieurs) phrase(s) de la langue-source avec l'unité qui y correspond dans la langue-cible.

Ces corpus alignés, appelés également *bitextes*, sont réalisés par des systèmes d'alignement, et ils sont appréciés, avant tout par les traducteurs qui peuvent y retrouver le pendant d'un terme ou d'une expression dans une autre langue. Les bitextes ont également une énorme utilité pour les ordinateurs mêmes qui les créent pour établir des dictionnaires bilingues de probabilité (à préciser dans la section 3 de cet article) lesquels sont exploités par les traducteurs automatiques. (Langlais et Véronis 1999)

Aligner un corpus bilingue se passe en deux étapes : la première consiste à segmenter les deux textes en phrases et la deuxième sert à aligner chaque phrase du texte d'origine avec une unité (qui n'est pas toujours une phrase) du texte traduit. Le but de cet article est de démontrer que la segmentation en phrases et l'alignement ne sont pas aussi évidents (du moins pour l'ordinateur) qu'il ne le paraît à première vue.

Pour présenter les difficultés qui peuvent surgir durant la première étape, c'est-à-dire la segmentation, nous ferons allusion aux résultats que nous avons expérimentés au cours des exécutions d'un segmenteur dont le code a été écrit par nous-même, et dans cet article nous décrirons les étapes de la modification de ce code. Ce segmenteur a été réalisé en Perl (langage de programmation adapté pour Linux mais également compatible avec MS-DOS), et a été exécuté sur deux textes littéraires dont l'un est la traduction de l'autre. Le texte d'origine était le premier livre du roman intitulé *Le rouge et le noir* (RN par la suite) de Stendhal, le second en était la traduction hongroise (VF par la suite)¹.

¹ Les deux textes sont accessibles sur le Web à l'adresse suivante :

STENDHAL, *Le rouge et le noir*, 1830 [<http://abu.cnam.fr/cgi-bin/donner?rouge1>] (cette édition numérisée est basée sur l'édition du Paris, Livre Club du Libraire, 1959, prétendue conforme à l'original) (date de la consultation : le 10 novembre 2006)

STENDHAL, *Vörös és fekete*, (Traduction : Endre Illés),

[<http://www.mek.iif.hu/porta/szint/human/szepirod/kulfoldi/stendhal/vorosf/>] (cette édition a été

1. Les problématiques de la phrase

Les corpus bilingues sont, par convention, alignés au niveau de phrases. Mais pourquoi au niveau de phrases si l'alignement peut être effectué au niveau de paragraphes aussi (ce qui serait d'ailleurs plus simple) ? D'une part, parce que les segments plus volumineux sont difficiles à gérer et pour les traducteurs, un corpus aligné au niveau de paragraphes est moins utile, le temps consacré à la recherche étant plus important. D'autre part, c'est au niveau de la phrase que se construit la prédication (c'est-à-dire l'adjonction du sujet au prédicat) – c'est donc le segment de base que la linguistique informatique a hérité des grammaires (Fuchs 1993). Cependant, la segmentation en phrases pose des difficultés et pour les humains et pour l'ordinateur, ainsi le but de cette section est d'en présenter les différents points de vue.

Les grammaires traditionnelles (Arrivé et al. 1986 ou Riegel et al. 1994) se réfèrent toujours à trois critères de base qui permettent d'identifier les phrases dans un texte complet. Le premier est le critère graphique qui suppose que toute phrase est une suite de mots délimitée par une majuscule au début et par une ponctuation finale à la fin. Côté phonétique, une phrase est une séquence de phonèmes délimitée par deux pauses (une au début et une à la fin) et elle est marquée par une intonation caractéristique au type de la phrase donnée (interrogative, affirmative ou impérative). Selon le troisième critère, plutôt sémantique, la phrase constitue toujours une « unité de pensée », par conséquent tout assemblage de mots n'est pas toujours une phrase.

Les contre-exemples et les contradictions étant nombreux, les grammairiens n'en profitent pas moins pour s'attaquer à ce sujet assez problématique. Toutefois il est à reconnaître que ces trois critères sont insuffisants. En premier lieu, pour démontrer que la ponctuation ne suffit pas pour délimiter les phrases, nous pouvons observer que le point d'exclamation ou le point d'interrogation ne marquent pas toujours la fin de la phrase, ce qui peut être illustré par l'exemple suivant :

(1) *Eh! madame, vous serait-il arrivé quelque malheur?* (RN, Chapitre 7)

Ensuite, des pauses peuvent surgir à l'intérieur de la phrase même, comme dans le cas des constructions disloquées, par exemple :

(2) *Marie, le vin, elle l'aime.*

Et finalement qu'entendre par « unité de pensée » ? La « complétude sémantique » ne saurait pas toujours déterminer si telle ou telle séquence de mots constitue une ou plusieurs phrases. Si *Il se fait tard. Marie veut partir.* constitue deux phrases, donc deux unités de pensée, alors pourquoi la chaîne *Il se fait tard, Marie veut donc partir.* n'en constitue-t-elle qu'une seule ?

Nous pouvons donc constater que la notion de la phrase n'est pas si évidente qu'il ne le semble à première vue. Dans cet article, nous recourrons au premier critère de base, d'ordre graphique, pour délimiter les phrases dans un texte donné ; cependant, nous le modifierons et préciserons parce qu'une lettre majuscule initiale et une ponctuation finale ne suffiront pas toujours pour délimiter les phrases. Le deuxième critère n'est pas applicable dans notre cas, comme notre corpus est écrit et ne contient aucune indication phonétique. Le troisième critère est également problématique puisque les applications simples relevant du domaine de la linguistique informatique (comme les systèmes d'alignement) n'ont pas été créées pour pouvoir traiter le sens, et la notion d'« unité de pensée » est difficile à interpréter même pour les humains. En plus, son implémentation informatique dépend de la langue du texte et doit prendre beaucoup plus de temps.

2. Tentatives et problématiques de segmentation sur la base du critère typographique

Les locuteurs d'une langue pensent que la segmentation de texte en phrases est une tâche relativement facile, car il suffit de prendre en considération les majuscules et la ponctuation. Malheureusement, la vérité semble contredire cette théorie dans la plupart des cas. Par exemple, dans le corpus Brown, rien que 90% des points marquent la frontière d'une phrase, les 10% qui restent apparaissent dans les abréviations, et dans des nombres fractionnaires (Gale et Church 1993).

Par la suite, nous reverrons quelques problèmes à résoudre par les segmenteurs, nous concentrant essentiellement sur les difficultés que posent les sigles et les autres abréviations. Nous ferons également allusion à des phénomènes qui n'ont pas apparu dans les textes donnés mais qui peuvent surgir à tout moment ailleurs.

Le plus grand problème pour les segmenteurs a toujours été provoqué par les abréviations et les sigles. Ceux-ci constituent un danger pour ces programmes parce que le point qui se trouve à la fin ou même à l'intérieur du sigle ne peut nullement être une frontière de phrase (ou il ne l'est que si le sigle se trouve vraiment à la fin du texte). Dans la version française du roman, il n'y a qu'une seule abréviation : le *M.* pour *Monsieur*. Ce qui est problématique dans le cas de cette abréviation, c'est que le point est suivi par une majuscule qui ne marque pas le début d'une nouvelle phrase, par exemple *M. Ducrest*. La solution qui se pose pour pallier ce problème est d'exclure le caractère *M* avant les signes de ponctuation finaux. Mais si nous considérons un texte quotidien, accessible à travers le Web ou la presse, nous pouvons vite nous rendre compte que notre code doit être encore amélioré. Regardons l'extrait suivant :

(3) *La grève à la S.N.C.F. a perturbé le trafic mercredi.*

A partir de cet exemple, nous pouvons constater que les contraintes précédentes ne suffiront pas. Pour résoudre ce problème, il pourrait être utile d'exclure les majuscules avant les signes de ponctuation finaux ; de cette façon, la plupart des

problèmes seraient filtrés, mais si l'entrée d'une application TAO (Traduction assistée par ordinateur) n'est constituée que par des majuscules, alors le logiciel devrait-il le traiter d'une seule unité ?

Il vaudrait mieux prescrire que la ponctuation finale doit toujours être suivie d'un espace ou d'un signal de fin de ligne (ce dernier est '\n' en C, et '\$' en Perl), comme, par convention, aucun espace n'est laissé après les points se trouvant dans les sigles et qu'un espace soit inséré après le point final ou après d'autres signes de ponctuation (par exemple ; ,). Cependant, cette méthode peut également aboutir à des malfonctionnements si un espace a été involontairement laissé tomber ou inséré (même si la probabilité en est assez petite).

Pour que le segmenteur fonctionne d'une façon adéquate, la plupart des applications recourent à un dictionnaire d'abréviations et de sigles à l'aide duquel le logiciel peut vérifier si tel ou tel point fait partie d'un sigle ou marque la fin d'une phrase (Mikheev 2003). Cependant, ceux qui connaissent les traditions françaises savent bien que – depuis le latin – une grande quantité de sigles voient le jour à chaque instant, et même s'il est possible de stocker tous ces mots courts dans un dictionnaire, la base de données devrait être réactualisée chaque semaine. Il suffit de penser au C.P.E. (Contrat Première Embauche), qui, pendant quelques jours, a envahi toute la presse française l'année dernière.

Comme la segmentation précise en phrases est souvent problématique, plusieurs méthodes ont déjà été développées pour réaliser ce but. Pour se référer à ce phénomène, les articles scientifiques ont recours au terme SBD (Sentence Boundary Disambiguation – Désambiguïsation de frontière de phrase). Il existe en principe deux types d'applications SBD : le premier type comprend les applications à base de règles, l'autre comprend des applications qui fonctionnent par des méthodes statistiques (Mikheev 2003).

Les systèmes à base de règles ont recours à des règles rédigées à la main (à des expressions régulières), lesquelles sont complétées par des dictionnaires de sigles et de noms propres. Notre système est également un système à base de règles : une telle application est facile à établir, mais la perfectionner est une tâche beaucoup plus difficile et prend bien du temps.

Un tel segmenteur a été créé par Anne Dister (Université de Liège) dans l'interface INTEX-NOOJ, ou par exemple y appartient le système SATZ, qui a également pris en considération le contexte gauche et droit des candidats définissant les fins de phrases, il a donc intégré un module lexical dans son système (Mourad 1999).

Les outils statistiques sont basés sur le fait que l'application elle-même est capable d'apprendre des règles à la base des corpus pré-segmentés, toutefois, il existe aujourd'hui des systèmes qui peuvent extraire des règles à partir des textes non-segmentés préalablement. Ces systèmes tirent avantage de la fréquence relative de la régularité de la ponctuation et du nombre moins considérable des irrégularités pouvant éveiller les soupçons. Un tel système est par exemple, LTSTOP. Ces segmenteurs sont plus efficaces, et sont adaptables à plusieurs langues. Le taux

d'erreur de ces applications est moins considérable que celui des modèles à base de règles. (Mikheev 2003)

3. Alignement de textes bilingues

La segmentation en phrases n'est pas profitable en elle-même parce qu'elle n'est que le premier pas pour la plupart des logiciels manipulant la langue. Dans le cas où il existe deux textes segmentés dont l'un est la traduction de l'autre, il serait utile de les aligner en mettant en correspondance les phrases du texte original avec leurs traductions car il est communément admis que l'aide la plus importante qu'un traducteur puisse avoir est l'accès à un corpus de traductions précédentes. Toutefois un corpus bilingue n'est utile que si le correspondant d'un élément de la langue-source peut être vite localisé dans le texte de la langue-cible. Ceci est plus simple si les deux textes ont été alignés auparavant (Kay & Röscheisen 1993).

L'alignement est également un processus nécessaire pour établir un dictionnaire bilingue de probabilité, lequel constitue l'une des bases principales pour les traducteurs automatiques fonctionnant à l'aide des méthodes statistiques. Les applications de cette sorte se créent des dictionnaires bilingues à l'aide d'un grand corpus bilingue aligné. Elles mettent en correspondance chaque mot du texte original avec un ou plusieurs mots du texte cible, elles alignent donc les deux textes au niveau du lexique et elles attachent une valeur de probabilité au correspondant-candidat du mot donné. Les dictionnaires établis de cette façon serviront de base à la traduction automatique dans l'avenir. Le tableau suivant montre l'entrée du déterminant anglais *the* dans un tel dictionnaire bilingue :

Français	Probabilité
le	.610
la	.178
l'	.083
les	.023
ce	.013
il	.012
de	.009
à	.007
que	.007

Tableau 1 Probabilités pour « the »

Il n'est pas surprenant du tout que l'article défini anglais soit traduit dans la plupart des cas en *le* ou *la*, ce qui est frappant, c'est que c'est un logiciel qui a abouti à un tel résultat. Le tableau nous montre également que le moins probable est que le correspondant-candidat du mot *the* est en français *que* ou *de*.

3.1. Problématiques de l'alignement

L'alignement, tout comme la segmentation, est un processus qui ne va pas de soi. Cette tâche est souvent rendue difficile par le traducteur qui ne respecte pas toujours la segmentation du texte d'origine – surtout pour des effets stylistiques. Dans le cas où une phrase est traduite par une seule phrase, (ce qui est le cas le plus fréquent) il n'y a pas de problème, mais si une seule phrase est traduite par deux ou trois phrases, l'alignement de ces segments pose des difficultés. Dans le cas des deux romans analysés, le traducteur a souvent opté pour des phrases moins longues que celles d'origine, ce qui est bien illustré par (4):

(4) Leur croissance rapide et leur belle verdure tirant sur le bleu, ils la doivent à la terre rapportée, que M. le maire a fait placer derrière son immense mur de soutènement, car, malgré l'opposition du conseil municipal, il a élargi la promenade de plus de six pieds (quoiqu'il soit ultra et moi libéral, je l'en loue), c'est pourquoi dans son opinion et dans celle de M. Valenod, l'heureux directeur du dépôt de mendicité de Verrières, cette terrasse peut soutenir la comparaison avec celle de Saint-Germain-en-Laye. (RN, Chapitre 2)

Gyors növekedésüket, kékes árnyalatú, szép zöldjüket annak a földtömegnek köszönhetik, amit de Rénal úr hordatott a nagy támaszfal mögé. A városi tanács ugyan ellenezte a sétány megnagyobbítását, ő mégis hatlábnnyival kiszélesítette, s ezért megérdemli dicséretünket (bár a polgármester úr *ultra*, én meg *liberális* vagyok). Véleményem szerint a sétány bátran összehasonlítható Saint-Germain-en-Laye teraszaival, s ítéletét még Valenod úr, a verrières-i szegényház szerencsés igazgatója is osztotta.

La phrase française (assez longue) en (4) a été traduite en hongrois en trois phrases distinctes. Dans ce cas-là, ces trois phrases devraient être considérées comme une unité logique au cours de l'alignement car il ne serait pas logique de trancher la phrase française entre *soutènement*, et *car* pour pouvoir aligner chaque phrase hongroise à une phrase française.

Des systèmes à base de règles ne seront pas capable d'aligner des unités pareilles comme il n'existe pas de règles qui peuvent prescrire précisément quand une phrase peut être appariée à une ou plusieurs phrases. Les logiciels d'alignement automatiques ont donc recours plutôt aux méthodes statistiques.

3.2. Systèmes d'alignement de textes bilingues

Dans cette sous-section nous présenterons deux outils d'alignement automatiques, celui de Gale et Church (1993) et celui de Kay et Röscheisen (1993), ces derniers étant considérés comme les plus importants et les plus significatifs dans ce domaine. Même si ceux-ci fonctionnent à l'aide des méthodes statistiques, il existe une différence considérable entre les deux : le premier tente d'aligner deux textes à la base du nombre des caractères, le second à partir des mots qui s'y trouvent.

Le programme *align* de Gale et Church (1993) est basé sur un modèle très simple : le nombre des caractères d'une unité logique est souvent plus au moins équivalent à celui de sa traduction, c'est-à-dire les phrases longues ont tendance à

être traduites comme des phrases longues, et c'est l'envers pour les phrases courtes. Une valeur de probabilité est alors attachée à chaque couple de phrases qui peuvent se correspondre – et cette valeur est calculée à partir de la longueur des phrases (en caractères). Il est vraiment surprenant qu'une si simple méthode puisse marcher, cependant les résultats préalables en ont prouvé le succès. Une question évidente et logique se pose à ce point : qu'est-ce qui se passerait si l'alignement se faisait à la base du nombre des mots (car c'est les mots qui sont traduits plutôt que les caractères) ? Il est intéressant de noter que le premier livre de la version hongroise du RN comprenait 59527 mots, par contre, la version d'origine 78612, donc la différence est considérable, elle est de 32%. Cependant, si le nombre des caractères est choisi comme critère, la différence est moins énorme (351080 caractères dans la version traduite, 375793 dans la version originale, donc 7% de différence). Il est donc raisonnable de s'intéresser plutôt au nombre des caractères.

La méthode de Kay et Röscheisen (1993) relève également du domaine de la statistique mais elle est plutôt une méthode lexicale, ce qui peut sembler difficile à réaliser à première vue car il n'est pas toujours facile de faire correspondre un mot à un autre dans une version traduite. Cependant, il est relativement simple d'aligner des noms propres (qui ne sont jamais traduits) ou des termes techniques (qui sont toujours traduits de la même façon). En plus, cette méthode est adaptable pour n'importe quelle paire de langues. Pourtant, elle est extrêmement lente car elle se sert trop des ressources de l'ordinateur : en premier lieu, elle stocke le mot de la version d'origine avec le nombre des phrases où il apparaît, ensuite elle stocke également une liste de paires de mots (avec une valeur de probabilité) qui ont été alignés et qui sont considérés comme les traductions de l'un et de l'autre. C'est la raison pour laquelle ce dernier est très lent (en termes d'informatique) : il prend plusieurs heures pour aligner un article (Gale et Church 1993). Cependant, ce logiciel établit déjà un dictionnaire de probabilité à partir des deux versions du texte avec un minimum d'erreurs.

Conclusion

Dans cet article, nous avons énuméré et détaillé les deux étapes principales qui sont inévitables au cours de la création d'un corpus bilingue : la segmentation en phrases et l'alignement. Il a été constaté au début que ces deux processus ne sont pas si évidents (du moins pour l'ordinateur) et que chacun d'entre eux exige des précisions.

La segmentation en phrases est une étape qui peut être considérée comme un processus dont l'algorithme peut être réalisé de deux façons : d'une part par des règles écrites à la main, d'autre part par des méthodes statistiques. Les systèmes ayant recours à la première méthode (comme notre propre segmenteur) sont moins difficiles à créer mais ils sont plus difficiles à perfectionner, tandis que les segmenteurs du deuxième type sont plus difficiles à créer mais ils sont adaptables pour n'importe quelle langue avec un taux d'erreur de 1,5% au maximum.

Si une seule phrase était toujours traduite par une seule autre, l'appariement des textes ne poserait pas de problèmes pour les systèmes d'alignement mais comme ce n'est pas le cas, il faut trouver un algorithme adéquat pour ce processus. Contrairement à la segmentation, pour aligner des textes, il n'existe qu'une seule possibilité, notamment l'utilisation de méthodes statistiques. Dans cet article, nous avons présenté les deux méthodes les plus connues et les plus importantes des méthodes statistiques permettant d'aligner deux textes. Gale et Church (1993) se basent sur le fait que le nombre des caractères d'une phrase est plus ou moins équivalent à celui des caractères de la phrase qui y correspond. Par contre, Kay et Röscheisen (1993) tentent de faire correspondre deux phrases à partir des mots qui s'y trouvent.

Bibliographie

- ARRIVE, Michel – GADET, Françoise, GALMICHE, Michel, *La grammaire d'aujourd'hui: Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986.
- FUCHS, Catherine, *Linguistique et Traitement automatique des langues*, Paris, Hachette, 1993.
- GALE, William A., CHURCH, Kenneth W., « A program for aligning sentences in bilingual corpora », *Computational Linguistics*, 19(3), 1993, p. 75-102.
- KAY, Martin, RÖSCHEISEN, Martin, « Text-translation alignment », *Computational Linguistics*, 19(3), 1993, p. 121-142.
- VERONIS, Jean, LANGLAIS, Philippe, *Évaluation de systèmes d'alignement de textes multilingues*, 1999, <http://www.iro.umontreal.ca/~felipe/Papers/livrejst97.rtf> (le 10 décembre 2006)
- MIKHEEV, Andrei. « Text Segmentation », in : MITKOV, Ruslan, ed. *The Oxford Handbook of Computational Linguistics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 201-218.
- MOURAD, G. *La segmentation de textes par l'étude de la ponctuation*, Acte de colloque international, CIDE'99. Damas, 1999, p. 155-171.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994.

Analyse des habitudes langagières, de l'acquisition de langue et des attitudes rattachées au bilinguisme des élèves de la section bilingue du Lycée Ságvári de Szeged

Anita NAGY

Cette étude aborde la question du bilinguisme sous un angle peu courant : elle examine une version spéciale du bilinguisme franco-hongrois, notamment le bilinguisme des participants de l'éducation bilingue, en prenant comme point de départ la conception holistique de François Grosjean. Nous commençons par un court tour d'horizon de l'histoire des recherches sur le bilinguisme et nous passons en revue les interprétations possibles de cette notion. La deuxième partie de ce travail est consacrée à l'analyse des résultats de l'enquête faite avec la participation des élèves de la section bilingue du Lycée Ságvári de Szeged.

Il y a longtemps que le bilinguisme intéresse au plus haut point les spécialistes mais les recherches sur ce phénomène ne constituent une discipline indépendante que depuis quelques décennies. Avant, le bilinguisme était étudié par la linguistique, la sociolinguistique et la psycholinguistique. Les analyses qui ont traité de la question du bilinguisme de plusieurs aspects ont porté essentiellement sur les participants, sur les circonstances de l'acquisition et sur les particularités linguistiques. Souvent contradictoires, leurs résultats ont montré que le bilinguisme a un caractère varié et complexe.

La recherche sur le bilinguisme est toujours un domaine peu connu par le vaste public ; en effet, la majorité des gens essaie de saisir la notion du bilinguisme à l'aide des stéréotypes généralement répandus. Ces idées reçues jouent un rôle important dans le jugement souvent erroné porté sur le bilinguisme. Par conséquent, il n'y a rien d'étonnant à ce que beaucoup de personnes pensent que le bilinguisme ne concerne que des pays où on reconnaît plusieurs langues comme officielles et que les bilingues parlent deux langues au même niveau, en général au niveau de la langue maternelle¹.

La définition du bilinguisme a constitué pour les chercheurs une tâche difficile. Le phénomène est très complexe, influencé par de nombreux facteurs (comme l'âge des sujets, le rôle ou le prestige social des langues), c'est pourquoi lors de l'étude de la littérature spécialisée on peut rencontrer une multitude de théories différentes. Certaines d'entre elles montrent que ce domaine a également quelques conceptions extrêmes. Afin d'illustrer les deux pôles des idées, nous mettons en valeur les définitions de deux chercheurs illustres.

Un exemple des interprétations trop strictes est la conception de Bloomfield. Après les études de cas célèbres de Ronjat et Léopold, il est un des premiers chercheurs qui s'est fixé comme objectif de formuler une définition générale du

¹ NAVRACSICS, Judit, *A kétnyelvű gyermek*, Budapest, Corvina, 1999, p. 13.

bilinguisme. Dans son ouvrage intitulé *Language* il parle de « la possession d'une compétence de locuteur natif dans les deux langues »². Cette formulation montre que la théorie bloomfieldienne ne reconnaît que le type du bilinguisme nommé par la littérature spécialisée d'aujourd'hui « parfait » ou « idéal ».

On peut rencontrer quelques cas parmi les tentatives de définition générale du bilinguisme qui suscitent – contrairement à la conception de Bloomfield – une grande attention par leur caractère permissif. Selon la théorie de Macnamara publiée en 1967, on peut considérer un individu comme bilingue s'il possède « une compétence minimale dans l'une des quatre aptitudes linguistiques – comprendre, parler, lire et écrire – dans une langue autre que sa langue maternelle »³. Cette interprétation, qui permet de considérer comme bilingue un individu qui a une connaissance d'une langue étrangère minimale, s'étend à une multitude de personnes⁴.

Par l'évolution des recherches, les résultats ont démontré que ces définitions avaient le défaut d'être superficielles et de ne pas toucher tous les aspects du bilinguisme. Dans la plupart des cas des théories ultérieures, les chercheurs avaient l'intention de définir le bilinguisme en considérant l'usage comme facteur dominant. Ils ont déjà mis l'accent sur le caractère relatif du phénomène et au lieu de généraliser, ils ont créé des catégories afin de mieux approcher la question du bilinguisme. Les différents systèmes de classifications décrivent certaines formes de manifestation du bilinguisme en tenant compte des variables comme le niveau de connaissance de langue, l'acquisition de la deuxième langue ou l'âge des sujets.

Malgré le grand nombre de catégories et de sous-types du bilinguisme, il existe encore des conceptions remarquables qui définissent globalement ce phénomène. La théorie de François Grosjean compte également parmi les conceptions qui sont reconnues tant par les études hongroises que par les recherches étrangères. De nombreux spécialistes s'appuient sur sa conception holistique qui traite l'individu comme une totalité intégrale. Dans leurs recherches, ces spécialistes appliquent la définition de François Grosjean publiée en 1992 qui sert de base à l'enquête présentée dans notre étude : « est bilingue celui qui utilise régulièrement deux ou plusieurs langues conformément à ses besoins communicatifs, socioculturels (oralement et/ou par écrit ainsi que par des signes) au cours de ses contacts quotidiens »⁵. Contrairement aux interprétations trop strictes du début du siècle et aux idées trop permissives des années soixante, Grosjean met en valeur le rôle des langues joué dans la vie du locuteur ainsi que la fréquence de l'usage comme des caractéristiques communes du bilinguisme. Par sa définition, il s'oppose aux tendances qui ne tiennent pas compte des différences individuelles existant parmi les bilingues. Comme il le souligne dans son ouvrage intitulé *Studying*

² BLOOMFIELD, Leonard, *Language*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1933, p. 57.

³ CUMMINS, Jim – SWAIN, Merrill, *Bilingualism in education: Aspects of theory, research, and practice*, London, Longman, 1986, p. 7.

⁴ BARTHA, Csilla, *A kétnyelvűség alapkérdései. Beszélők és közösségek*, Budapest, Nemzeti Tankönyv Kiadó, 1999, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 38. Notre traduction.

bilinguals : Methodological and conceptual issues [L'étude des bilingues : questions méthodologiques et conceptuelles] les individus bilingues sont conduits à l'acquisition des langues suivant des objectifs différents et ils les utilisent avec diverses personnes dans les domaines variés de la vie. Par conséquent, les niveaux des langues et même celui des compétences sont rarement identiques. Selon les observations de Grosjean, le répertoire linguistique change également de façon constante et l'influence des interactions avec les uni- et bilingues sur l'usage des bilingues est citée comme un nouveau facteur important⁶.

Sans vouloir généraliser, la définition de Grosjean a l'intention de saisir l'essentiel du bilinguisme et constitue ainsi un arrière-plan idéal pour les examens des phénomènes du bilinguisme à notre époque.

L'objectif de notre enquête était de détecter les circonstances de l'acquisition de la deuxième langue, le jugement des propres compétences linguistiques et les habitudes langagières des quarante élèves de la section bilingue du Lycée Ságvári de Szeged. L'examen attaché au bilinguisme a également tenté de révéler les attitudes des participants de l'examen et d'obtenir une réponse à la question suivante : dans quelle mesure les élèves de la section bilingue peuvent-ils être considérés comme bilingues sur la base des définitions et des catégories classiques ?

Les élèves interrogés passent leur journée dans un milieu linguistique spécial grâce à une structure d'éducation particulière. En dehors des cours de langue étrangère, ils apprennent plusieurs matières en langue française, ce qui permet de supposer que l'utilisation alternée des deux langues soit naturelle pour eux. On peut les considérer donc comme bilingues sur la base de la définition de Grosjean.

L'instrument de cet examen est un questionnaire qui est construit en suivant la structure des tests traditionnels de bilinguisme⁷. Il se constitue de vingt-neuf questions (ouvertes ou fermées) auxquelles les élèves ont dû répondre dans le cadre des cours. Divisé en trois parties, le questionnaire porte essentiellement sur les circonstances de l'acquisition de la langue et les habitudes langagières ainsi que les idées formulées par les élèves sur le bilinguisme et leurs attitudes rattachées au bilinguisme.

La présentation détaillée des résultats n'étant pas possible dans le cadre de cet article, nous résumons brièvement les principaux résultats à la base des réponses des trois grands domaines du questionnaire. Dans cette petite récapitulation nous allons privilégier les particularités qui contribuent à répondre à la question de base de cet examen.

En révisant les réponses données dans le domaine de l'acquisition des langues on trouve des caractéristiques qui sont loin d'être surprenantes, car elles peuvent être considérées comme valables aussi dans le cas de n'importe quel lycéen moyen. Aussi, il y a quelques résultats dont l'analyse plus profonde nous a amenés à

⁶ GROSJEAN, François, « Studying bilinguals: Methodological and conceptual issues », *The Handbook of Bilingualism*, 2004, p. 32-63.

⁷ BAKER, Colin, *Foundations of bilingual education and bilingualism*, Clevedon, Philadelphia, Adelaide, Multilingual Matters, 1996.

constater que les caractéristiques du bilinguisme de ces élèves s'assimilent bien aux catégorisations précédentes de ce domaine.

La majorité des élèves participant à l'examen utilise régulièrement le hongrois et le français dans leur vie de tous les jours. La moitié des personnes interrogées a marqué l'utilisation régulière du français et du hongrois. Seize participants de l'enquête rencontrent dans la vie de tous les jours exclusivement le hongrois tandis que sept élèves emploient aussi une autre langue – généralement l'anglais appris comme seconde langue – en dehors de ces deux langues en question. On peut observer la dominance de la langue hongroise, il n'y avait pas d'apprenant qui ait déclaré communiquer la plupart du temps ou exclusivement en français.

En ce qui concerne l'ordre de l'apprentissage des langues, trente-six personnes interrogées ont marqué le hongrois comme première langue connue, il y a un seul élève qui a écrit qu'il avait appris le français avant le hongrois.

Du point de vue de la période et du lieu de l'acquisition des langues, nous pouvons constater que les élèves ont acquis le français en général vers l'âge de six-douze ans (trente-six personnes) et son lieu d'acquisition est presque exclusivement l'école. Ils ont rencontré le français après avoir connu le hongrois, ainsi l'acquisition des deux langues ne peut pas être considérée comme simultanée.

Dans le cas de la langue française, ce choix vient probablement de l'âge des apprenants, c'était la conséquence de la décision des parents (vingt-trois personnes) ou d'une propre décision (dix-sept personnes). Ils ont indiqué l'école comme circonstance déterminante et il y avait peu de personnes qui aient évoqué des causes familiales ou l'émigration. Ce sont le marché de l'emploi exigeant la connaissance de langue et les futurs projets d'études qui constituent les motivations les plus fréquentes (onze personnes). On pourrait évoquer à leur sujet la notion du « bilinguisme d'élite », en utilisant le terme inventé par Skutnabb-Kangas qui désigne le cas où les intérêts de l'apprentissage de langue sont les facteurs déjà mentionnés, notamment les possibilités de travail et les études⁸.

Selon un autre regroupement proposé par Gardner et Lambert, nous pouvons dire que les motivations des élèves de la section bilingue sont instrumentales. Leur but est d'obtenir des possibilités de travail et d'études plus avantageuses grâce à la connaissance des langues. Les motivations intégratives où l'apprentissage de la langue soutient l'intégration à une communauté donnée ne jouent pas de rôle dans le choix de langue des personnes interrogées⁹.

La deuxième partie du questionnaire concerne l'usage des langues. Les réponses données aux questions qui visent à examiner le jugement des propres aptitudes linguistiques et le niveau de connaissance de la langue française des élèves ont mis en évidence quelques phénomènes intéressants. L'auto-estimation des élèves montre des résultats divergents. Il y a des élèves qui jugent leurs connaissances extrêmement faibles. Par exemple, nous avons rencontré un apprenant qui pense qu'il ne parle pas le français du tout. Cependant la plupart des personnes interrogées

⁸ ROMAINE, Suzanne, *Bilingualism*, Oxford, Blackwell, 1995, p. 24-25.

⁹ BARTHA, *Op. cit.*, p. 162-163.

sont très contentes de leur connaissance linguistique et du niveau de leurs compétences. Dix-huit élèves sur quarante pensent qu'ils parlent très bien le français, dix-sept jugent qu'ils conversent bien en cette langue alors que trois personnes trouvent que leur connaissance de la langue française n'est pas très bonne. En examinant le niveau et le style des réponses données aux questions, on peut observer que dans certains cas il s'agit d'une surestimation de ses propres connaissances. Cela nous permet de conclure qu'une partie des élèves participant à l'enquête n'ont pas une image réelle de leurs propres aptitudes.

En ce qui concerne l'usage, l'enquête porte aussi sur la dominance linguistique et ses formes de manifestation. Selon les élèves, le phénomène, c'est-à-dire le fait que l'une des langues a plus de poids que l'autre, se manifeste sous forme d'un langage plus courant et surtout d'un vocabulaire plus riche (dix-sept personnes).

Pour les participants de l'enquête le choix de l'utilisation des langues est influencé surtout par la situation et par la composition des participants de la conversation. La majorité d'entre eux (trente-neuf personnes) converse en hongrois dans le cercle familial et de leurs amis tandis que l'utilisation du français se limite aux cours et à l'école.

L'alternance codique, c'est-à-dire l'utilisation alternée du français et du hongrois ne caractérise pas la plupart des élèves. Bien qu'ils utilisent les deux langues, il ne s'agit pas ici d'une alternance des codes au sens classique. Ils mêlent les langues à cause des difficultés d'expression et il leur arrive de confondre les mots des langues étrangères apprises à l'école.

Pour finir la récapitulation des résultats, nous passons maintenant en revue quelques points cardinaux de l'examen des attitudes. Le point de départ de cette enquête est le phénomène du bilinguisme. Les réponses données par les personnes interrogées reflètent bien l'effet des stéréotypes mentionnés au début de cette étude. La majorité – comme l'interprétation bloomfieldienne – identifie le bilinguisme à une connaissance de deux langues à un niveau élevé (dix-sept personnes). Le nombre de ceux qui saisissent le phénomène à la base d'un niveau identique des connaissances de langue est aussi considérable (six personnes). Cependant il n'y a que deux personnes qui pensent – comme Grosjean l'a aussi défini – que l'utilisation quotidienne de deux langues appartient déjà au champ notionnel du bilinguisme. Les réponses des trois élèves présentent les idées spécifiques des apprenants de la section bilingue qui pensent qu'apprendre dans une classe bilingue signifie être bilingue. En conséquence de ces définitions qui viennent aussi des idées reçues, à peine la moitié des participants de l'examen pense qu'ils sont eux-mêmes bilingues.

À propos des attitudes attachées au bilinguisme, nous pouvons déclarer que selon le jugement de valeur des élèves de la section bilingue du lycée Ságvári, le bilinguisme est un phénomène pleinement positif. Tout en tenant compte de ses difficultés, les élèves soutiennent le bilinguisme et ils reconnaissent son caractère utile. En connaissant les avantages de la connaissance de la langue française, ils favoriseront également le bilinguisme franco-hongrois de leurs futurs enfants.

Dans cette étude, nous avons présenté les particularités du bilinguisme des élèves de la section bilingue du Lycée Ságvári de Szeged. Nous avons pris en compte les circonstances de l'apprentissage de langue, les habitudes langagières et les attitudes attachées au bilinguisme. Les résultats obtenus nous ont permis de constater que les participants de l'enquête s'ajustent bien non seulement à la définition de François Grosjean mais également à d'autres classifications de bilinguisme. À la base des réponses des élèves, on peut par ailleurs constater que l'établissement d'enseignement bilingue présenté est un lieu possible et idéal pour manifester des caractéristiques linguistiques individuelles concernant le bilinguisme. Une suite possible de cette enquête, réalisée dans une dizaine d'années au moyen d'un nouveau questionnaire avec la participation des quarante apprenants de l'examen actuel, permettrait d'acquérir des informations précieuses qui pourraient aussi servir de base à un examen du développement du bilinguisme.

Nos auteurs

Erzsébet HARMATH : eharmath@yahoo.fr

Etudiante en première année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : l'autofiction chez Andreï Makine

Zsuzsa Eszter KIS : kis.zsuzsa@t-online.hu

Etudiante en deuxième année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : l'Orient dans les contes philosophiques de Montesquieu et de Voltaire

Rita KOMJÁTI : komjati_rita@yahoo.fr

Etudiante en quatrième année en langue et littérature françaises à l'Université de Szeged

Beatrix KONCZ : bettikoncz@hotmail.com

Etudiante en première année à la formation doctorale en littérature française à l'Université Eötvös Lorand de Budapest

Domaine de recherches : la littérature française du Moyen Age

Eszter KOVÁCS : polieszter@yahoo.com

Etudiante en phase de soutenance de thèse à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : les voyages de Diderot

Orsolya KOVÁCS : orsii_ko@yahoo.fr

Etudiante en troisième année en langue et littérature françaises à l'Université de Szeged

Izabella LOMBÁR : lomiz@freemail.hu

Etudiante à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la poétique chez Nathalie Sarraute

Anita NAGY : anita327@freemail.hu

Etudiante diplômée en 2006 en langue et littérature françaises à l'Université de Szeged

Ágoston NAGY : nagyagoston@lit.u-szeged.hu

Enseignant et étudiant en première année à la formation en linguistique française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la linguistique informatique

Gyöngyi PÁL : pal_gyo@yahoo.fr

Etudiante en deuxième année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : les écrivains-photographes

Anna POVÁZSAI : ancsaaa@hotmail.com

Etudiante en troisième année en langue et littérature françaises à l'Université de Szeged

Erzsébet PROHÁSZKA : proerzs@yahoo.fr

Etudiante en cinquième année en langue et littérature françaises à l'Université de Szeged

Dóra SZÉKESI : szekesidora@freemail.hu

Etudiante diplômée en langue et littérature françaises à l'Université de Szeged

Ágota SZŰCS : vederszeder@freemail.hu

Etudiante en troisième année en langue et littérature françaises à l'Université de Szeged



Kiadja a JATEPress
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.
<http://www.jate.u-szeged.hu/jatepress/>

Felelős kiadó: Dr. Penke Olga egyetemi tanár
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő
Méret: B/5, példányszám: 120, munkaszám: 29/2007.